Luis Ignacio García

La crítica entre culturas

Estética, política, recepción

El presente volumen reúne una selección de estudios en los que se entrelazan tópicos de estética y problemas de historia intelectual. Más específicamente, estos trabajos recuperan una serie de nudos centrales para la elaboración de una estética materialista, a la vez que desbrozan algunos problemas de la historia intelectual latinoamericana, y argentina en particular. El punto de contacto entre estos dos registros aparentemente disímiles es el interés sostenido por explorar la recepción de Walter Benjamin y de Bertolt Brecht en nuestros países, en el marco de una indagación más amplia acerca de las alternativas del denominado "marxismo occidental" en América Latina.

En su conjunto, este trabajo supone un entrecruce disciplinar (en el que convergen filosofía, estética, historia intelectual, y teoría de la recepción) que se propone como búsqueda experimental. La perspectiva general ensaya una teoría de la cultura desprovista de todo provincianismo, y abre el espacio de un entre tradiciones como marco de una teoría crítica de la cultura y de la transmisión cultural. Se delimita así, más allá de la singularidad de cada uno de los distintos estudios, la inquietud presente en todos ellos: la pregunta por la articulación entre una teoría materialista de la cultura y una teoría crítica de la transmisión cultural. Pues tal como lo asumen los autores estudiados en este libro, los problemas atinentes a las condiciones periféricas de producción artística e intelectual no podrían ser indiferentes al programa de una estética materialista.

cod. barras



Luis Ignacio García

LA CRÍTICA ENTRE CULTURAS

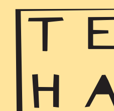
Colección Teoría 22

Luis Ignacio García

La crítica entre culturas

Estética, política, recepción

Colección TEORÍA · 22



Programa de Magíster en Teoría e Historia del Arte
Departamento de Teoría de las Artes
Facultad de Artes • Universidad de Chile

LA CRÍTICA ENTRE CULTURAS

ESTÉTICA, POLÍTICA, RECEPCIÓN

Luis Ignacio García

La crítica entre culturas

Estética, política, recepción

Colección TEORÍA · 22

Programa de Magíster en Teoría e Historia del Arte
Departamento de Teoría de las Artes • Facultad de Artes
Universidad de Chile

La crítica entre culturas. Estética, política, recepción

Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes,
Universidad de Chile. Santiago, 2011.
Las Encinas 3370, Ñuñoa, Santiago de Chile. Teléfono: 9787516
Email: jcordero@uchile.cl

Inscripción N.º 204985
ISBN: 978-956-19-0745-4

Diseño portada e interiores: Virginia Mundo.
Esta edición se terminó de imprimir en junio de 2011, en Maval, Santiago.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

En el presente volumen reunimos una selección de estudios en los que se entrelazan tópicos de estética y problemas de historia intelectual. Más específicamente, estos trabajos recuperan una serie de nudos centrales para la elaboración de una estética materialista, a la vez que desbrozan algunos problemas de la historia intelectual argentina y latinoamericana. El punto de contacto entre estos dos registros aparentemente disímiles es el interés sostenido por explorar la recepción de Walter Benjamin y Bertolt Brecht en nuestros países, en el marco de una indagación más amplia acerca de las alternativas del denominado «marxismo occidental» en América Latina.

El libro se abre con un estudio de sesgo teórico-metodológico, que centra su atención en el problema de la recepción en cuanto tal. Y lo hace desde una perspectiva particular, a saber, analizando el modo en que esta inquietud se plantea una y otra vez en el ensayismo latinoamericano. En ese contexto se destaca, desde diversas apuestas intelectuales, el potencial creativo e irreverente de la producción intelectual periférica en tanto problematiza su propio estatuto periférico. Se intenta así dar la tónica de los siguientes trabajos: no se juzgará en ellos la corrección o incorrección en las lecturas analizadas, sino el sentido y la productividad de la apropiación, que como tal disloca siempre, voluntaria o involuntariamente, los significados acogidos. Tal es el afán del *entre*: el sentido de la *producción en recepción* nunca es unívoco.

En segundo lugar, se propone una mirada sinóptica de la presencia de Walter Benjamin en la historia intelectual argentina. Este estudio, que aborda un amplio recorrido histórico que va de la década de 1930 hasta nuestros días, oficia de modelo del tipo

de trabajo practicado en el resto del libro, al hacer ver la diversidad de deslizamientos de sentido a la que está sujeto el legado de un autor o tradición intelectual al someterse a la lógica desapropiadora de la transmisión cultural. El tercer capítulo diseña una imagen global de la recepción de Bertolt Brecht en América Latina, entre las décadas de 1950 y 1980. Al precio de resignar toda pretensión de exhaustividad, se muestra la diversidad de variaciones prismáticas que una multiplicidad de contextos (nacionales, disciplinares, políticos, etc.) de recepción produce en el corpus recibido. El cuarto estudio se concentra en el abordaje de una experiencia singular de recepción de Benjamin, mostrando con el cambio de escala qué tipo de resultado puede obtenerse de un adentrarse *intensivo* desde la perspectiva de la recepción. Se trata de una de las más tempranas experiencias en la recepción internacional del berlinés, que el filósofo argentino Luis Juan Guerrero despliega desde 1936 hasta su muerte en 1957. Su ambiciosa *Estética* representa uno de los esfuerzos más notables orientados a la construcción de una estética materialista en América Latina, producido en una época de emergencia de un vasto ciclo de movilización de masas. Por último, el estudio final sobre la producción temprana de Ricardo Piglia evalúa un caso representativo e influyente de recepción simultánea de Benjamin y Brecht en los turbulentos años que van del contexto de radicalización de la cultura de los años '60 y '70 a la experiencia del duelo histórico y político de la última dictadura militar en la Argentina.[1]

En su conjunto, este trabajo supone un entrecruce disciplinar (en el que convergen filosofía, estética, historia intelectual, y teoría de la recepción) que se propone como búsqueda experimental. La perspectiva general ensaya una teoría de la cultura desprovista de todo provincianismo, y abre el espacio de un *entre* tradiciones como marco de una teoría crítica de la cultura y de la transmisión cultural. Se delimita así, más allá de la singularidad de cada uno de los distintos estudios, la inquietud presente

1 Se plantean algunas pocas superposiciones parciales entre los distintos estudios, que quedan justificadas debido a la diferencia de perspectiva y escala puesta en juego en cada caso.

en todos ellos: la pregunta por la articulación entre una teoría materialista de la cultura y una teoría crítica de la transmisión cultural. Pues tal como lo asumen los autores estudiados en este volumen, los problemas atinentes a las condiciones periféricas de producción artística e intelectual no podrían ser indiferentes al programa de una estética materialista.

I. LA CRÍTICA ENTRE CULTURAS

EL PROBLEMA DE LA «RECEPCIÓN» EN EL ENSAYISMO LATINOAMERICANO

El concepto de texto definitivo
no corresponde sino a la religión o al cansancio.
J. L. Borges

En el contexto de la producción contemporánea sobre historia cultural e intelectual, viene cobrando una relevancia creciente la interrogación ya no sólo por la lógica los sistemas de ideas o por las condiciones históricas de su producción, sino centralmente por las circunstancias histórico-culturales que hacen posible su *recepción*.[2] Se trataría de operar el tránsito que va de un tipo de estudio centrado en el análisis de la coherencia de los sistemas de

2 Para un balance actual del estado del campo, que incluye este sesgo que apuntamos, véase Grafton, Anthony, «La historia de las ideas. Preceptos y prácticas, 1950-2000 y más allá», en *Prismas*, Revista de historia intelectual (Buenos Aires, Universidad de Quilmes) 11: 123-148, 2007. Un reciente debate local sobre la problemática puede encontrarse en Dotti, Jorge, Blanco, Alejandro, Plotkin, Mariano, García, Luis Ignacio, Vezzetti, Hugo, «Encuesta sobre el concepto de recepción», en *Políticas de la Memoria. Anuario de Investigación e Información del CeDInCI* (Buenos Aires) 8/9: 98-109, 2009. Trabajos sustantivos sobre recepción de ideas tienen ya una tradición en nuestro país, y se han intensificado en los últimos años. Algunos ejemplos destacados pueden ser: Roig, Arturo Andrés, *Los krausistas argentinos*, Puebla, Cajica, 1968; Aricó, José, *Marx y América Latina*, Lima, Cedep, 1980; Aricó, José, *La cola del diablo. Itinerario de Gramsci en América Latina*, Caracas, Nueva Sociedad,1988; Dotti, Jorge, *La letra gótica. Recepción de Kant en Argentina, desde el romanticismo hasta el treinta*, Bs. As., Fac. de Filosofía y Letras, UBA, 1992; Vezzetti, Hugo, *Aventuras de Freud en el país de los argentinos*, Bs. As., Paidós,1996; Dotti, Jorge, *Carl Schmitt en Argentina*, Rosario, Homo Sapiens, 2000; Tarcus, Horacio, *Marx en la Argentina. Sus primeros lectores obreros, intelectuales y científicos*, Bs. As., Siglo XXI Editores Argentina, 2007.

ideas considerados de manera autónoma, hacia un tipo de estudio que haga hincapié en las múltiples condiciones y azares culturales, sociales, materiales, que hacen posible la supervivencia de una idea, tradición o texto. Las ideas, tradiciones o escuelas de pensamientos dejarían de ser estudiadas en su dimensión estática, en su lógica interna, y pasarían a ser analizadas como *procesos* de configuración y «concretización» de sentidos. Se trataría del tránsito –como dijera Hans Robert Jauss en palabras provocativas y programáticas para el campo de la historia literaria– de «reemplazar el estudio de la ontología de la obra por el de la práctica estética».[3] La lectura cobra nuevos derechos sobre la escritura, la circulación sobre la producción, y los procesos de transmisión cultural dejan de ser vistos según los parámetros rígidos de la «aculturación», o de la jerarquía original/copia, para ser comprendidos como complejos procesos de reconfiguración de sentidos, como dinámicas operaciones de apropiación creativa, en una palabra, como *nuevas producciones* de sentido. La «recepción» resulta, entonces, en un *activo* proceso de *producción* de nuevos significados.

En el marco de estas discusiones, diversas teorías se han propuesto explicar las claves de este proceso. Muchas de ellas establecidas en importantes tradiciones del pensamiento europeo. Podemos reconocer, al menos, tres grandes tradiciones confluyendo en esta problematización: desde la hermenéutica filosófica de H.-G. Gadamer hasta la historia literaria de H. R. Jauss, desde la sociología de la cultura de P. Bourdieu hasta la sociología de la lectura y de sus soportes materiales en R. Chartier, desde las teorías de la traducción de cuño postestructuralista hasta las teorías de la transculturación de los estudios poscoloniales. En el presente trabajo quisiéramos destacar la importancia y pertinencia para abordar estos problemas de ciertos hitos clave de la ensayística argentina y latinoamericana del siglo XX, donde se muestra que el problema de la «recepción» ha surgido insistentemente en culturas como las nuestras, atravesadas por una serie de conflictos que complejizan al extremo las problemáticas de

3 Jauss, Hans Robert, «Estética de la recepción y comunicación literaria», en *Punto de Vista* (Buenos Aires) 12: 34-40, 1981, p. 39.

los «contextos», de las «recepciones», de los desgarramientos del propio lenguaje, culturas atormentadas por la pregunta por el extraño lugar del discurso que circula y que se produce en nuestros ámbitos. El problema de la «recepción» y de la «traducción» no es sólo una especialidad de la historia literaria de cuño hermenéutico, sino también una predilección de la historia intelectual latinoamericana.[4] Nos referiremos a tres *topoi* característicos de estas discusiones (la «antropofagia» de Oswald de Andrade, el «Pierre Menard» de Jorge Luis Borges, el «barroco» según lo teorizara José Lezama Lima), y a un debate en el que estas distintas vertientes cristalizaron en un mismo punto: el debate en torno a «las ideas fuera de lugar», suscitado a partir del texto homónimo de Roberto Schwarz, de 1973. Estas instancias de los debates latinoamericanos sobre el tópico se insertan en una saga de discusiones acerca de las relaciones entre nuestras culturas y las culturas foráneas que, a lo largo del siglo XX, estuvo signada por una tensión fundamental: aquella que opuso tendencias «nacionalistas», que pretendían resolver el malestar en una negación de lo ajeno, y tendencias «cosmopolitas», que anhelaban disolver el problema afirmando la inmediata universalidad de la cultura.[5] La selección de autores que recuperamos en este trabajo tiene dos razones fundamentales: por un lado, de ellos se desprendieron muchas de las vertientes posteriores de la crítica latinoamericana, y por otro, encontramos en ellos planteos del problema del «desajuste» de la situación cultural latinoamericana que sortean los límites del «nacionalismo» tanto como del «cosmopolitismo». En todos los casos veremos planteado el postulado de una concepción plural y comunicativa de la cultura que se encuentra a la altura teórica y

4 Un trabajo testimonio de ello puede ser Romano Sued, Susana, «El otro de la traducción: Juan María Gutiérrez, Héctor Murena y Jorge Luis Borges, modelos americanos de traducción y crítica», en *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales* (Caracas) nº 24: 95-115, 2004. Véase también Romano Sued, Susana, *Consuelo de lenguaje. Problemáticas de traducción*. Córdoba, Alción, 2007.

5 Sobre esta tensión, véase Schwartz, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, FCE, 2002, en especial el apartado titulado «'Nacionalismo' y 'cosmopolitismo'».

política de los desafíos que plantea el problema de la circulación internacional de las ideas. Trazas reflexivas que apuntan hacia una generosa teoría de la cultura como proceso histórico, relacional y desustancialista de producción de significados.

I. *Antropofagia*, o el exterior constitutivo

Desde sus inicios vanguardistas en la década del 20 hasta el tono más filosófico del final de su vida, Oswald de Andrade nunca dejó de perseverar en una misma promesa: la *antropofagia*.[6] Crítico tanto de la estrechez de los planteos nacionalistas, cuanto del mimetismo cultural de la erudición academicista, lanza su programa antropofágico como el reclamo de una teoría crítica de los intercambios culturales.

En un texto ya clásico, Haroldo de Campos resume algunas de sus principales características:

> La 'Antropofagia' oswaldiana [...] es el pensamiento de la devoración crítica del legado cultural universal, elaborado no a partir de la perspectiva sumisa y reconciliadora del 'buen salvaje' [...], sino según el punto de vista irrespetuoso del 'mal salvaje', devorador de blancos, antropófago. Ella no supone una sumisión (una catequesis), sino una transculturación: aún mejor, una 'transvaloración', una visión crítica de la historia como función negativa (en el sentido de Nietzsche), susceptible tanto de apropiación como de expropiación, desjerarquización, desconstrucción. Todo pasado que nos es 'otro' merece ser negado. Vale decir: merece ser comido, devorado. Con esta especificación elucidatoria: el caníbal era un 'polemista' (del griego *pólemos*=lucha, combate), pero también un 'antologista': sólo devoraba a los enemigos que consideraba valientes, para extraer de ellos la proteína y la médula necesarias para el robustecimiento y la renovación de sus propias fuerzas naturales.[7]

6 El análisis más exhaustivo sobre la temática «antropofágica» puede encontrarse en Jáuregui, Carlos A., *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2008.

7 De Campos, Haroldo, «De la razón antropofágica: diálogo y diferencia en la

Podemos desglosar esta caracterización general en cinco rasgos fundamentales. En primer lugar la antropofagia rompe con la dicotomía nacionalismo/cosmopolitismo, afirmando el carácter constitutivo de lo «ajeno» para la afirmación de lo «propio». Como dice de Andrade en su famoso *Manifiesto antropófago* de 1928, «Sólo me interesa lo que no es mío. Ley del hombre, ley del antropófago».[8] Y viceversa: «Sin nosotros, Europa ni siquiera tendría su pobre declaración de los derechos del hombre».[9] Así, la antropofagia traza, antes que nada, la imposibilidad de cerrarse sobre sí mismo de cualquier sistema cultural, constitutivamente abierto, como un sistema digestivo. Este planteo inicial conduce a la imposibilidad de plantear el problema de las «influencias» culturales en términos de original y copia, pues no hay sistemas autocontenidos (conceptos, tradiciones, ideologías, etc.) que pudieran simplemente trasvasarse de un contexto a otro, conservando su identidad sencillamente «copiada». Lo que hay son sistemas abiertos en interacción. No hay «influencia» entre un original y su copia, sino *transformación* de objetos culturales, símbolos, etc.: «contra la copia –por la *invención* y la *sorpresa*».[10] Un sistema cultural («digestivo») es un metabolismo con sus propias enzimas que se encargan de disolver los elementos de una configuración cultural «otra» para descomponerla en sus fragmentos, seleccionar entre ellos lo que se toma y lo que se deja, y finalmente asimilar los elementos seleccionados en el funcionamiento de una configuración diversa. Lo cual nos lleva, en tercer lugar, a romper con toda idea de un mimetismo receptivo de objetos culturales definitivamente preformados en su lugar de «origen»: «Contra todos los importadores de la conciencia enlatada».[11] Siempre hay una *activa incorporación*, y nunca podemos hablar de una simple recepción pasiva. Todo desplazamiento de valores involucra una

---

cultura brasileña», en *Vuelta* (México) 68: 12-19, 1982, p. 13.

8 De Andrade, Oswald, *Escritos antropofágicos*. Bs. As., Corregidor, 2001, p. 39. Todas las citas de Oswald de Andrade serán del *Manifiesto antropófago* (1928) o del *Manifiesto Pau Brasil* (1924), ambos incluidos en el volumen citado.

9 Ibíd., p. 40.

10 Ibíd., p. 23.

11 Ibíd., p. 40.

transvaloración. De este modo, en cuarto lugar, rompemos con toda idea conciliadora del «diálogo» o la «comunicación» cultural. Con la antropofagia ya no hablamos de encuentro sino de *devoración*. En fórmula precisa y eficaz: «Todo digerido. Sin meeting cultural».[12] El optimismo comunicativista es expulsado por un claro afán polémico de negación, selección, transformación y asimilación. Este lenguaje provocativo deja en claro que, en quinto lugar, ya no podremos entender la transmisión cultural como ese «cortejo triunfal» que, amparado en el cierre sobre sí de todo símbolo, ofrece la tranquilizadora imagen de sólidos anclajes identitarios, de nítidos trazos de continuidad que garantizan la estabilización de un proyecto político-cultural. Por el contrario, los procesos de transmisión cultural están siempre presididos por deslizamientos, quiebres, mutaciones: «Hicimos a Cristo nacer en Bahía. O en Belém de Pará».[13] Desvíos que al romper la ilusión de continuidad testimonian la vitalidad de una cultura, tal como queda de manifiesto en la reivindicación oswaldiana del potencial creativo del error: «La contribución millonaria de todos los errores»;[14] pero a la vez afirman el potencial políticamente subversivo y emancipador de esta concepción de la cultura: «Nunca fuimos catequizados. Lo que hicimos fue el Carnaval. El indio vestido de senador del Imperio».[15] La cultura como desvío, como asimilación desfiguradora, como recepción y transfiguración simultáneas, muestra su cariz político en tanto carnavalización de las relaciones de dominación establecidas: se toma el discurso del dominador, pero para mejor combatirlo, para desviar su sentido desde su propio interior.

Acaso la condensación más nítida de estos rasgos fundamentales de la antropofagia sea el famoso pasaje del *Manifiesto antropófago*: «Tupí or not tupí, that is the question».[16] Citada quizás hasta su banalización, esta frase hace chocar violentamente entre sí a la cultura Tupí con lo más selecto de la literatura occidental. De

12 Ibíd., p. 25.
13 Ibíd., p. 41.
14 Ibíd., p. 21.
15 Ibíd., p. 42.
16 Ibíd., p. 39.

este choque imprevisto, casi diríamos de este *montaje*, salta el destello de un gesto que (1) va más allá de la polémica nacionalismo/cosmopolitismo, pues no afirma lo propio como sustracción de lo ajeno sino como su incorporación, no aísla las culturas periféricas en su gris provincianismo sino que las hace entrar en juego polémico y paródico con lo más elevado del legado cultural universal, un juego que a través de un ejercicio de violencia sobre la propia sintaxis manifiesta también el delicado problema de la *traducción*; (2) destruye la ilusión de *fidelidad* como criterio normativo final de todo planteo en términos de «originales» y «copias»; (3) rompe con una idea pasivamente receptiva del intercambio cultural; (4) diluye el optimismo comunicativo instalando una clave polémica y controversial para el diálogo cultural, haciendo repiquetear la sonoridad bárbara que estropea la fácil continuidad entre significantes y significados; (5) corta toda pretensión de continuidad de un supuesto cortejo cultural «occidental», abriendo el lenguaje a los deslizamientos estratégicos que hacen que el trabajo con la cultura sea siempre un trabajo de *política* cultural.

Y todo esto bajo la parodia mayor implícita en la famosa frase oswaldiana, y es que lo que está en juego, «the question», es un asunto de *ser o no ser*, esto es, de «identidad». «Identidad» que, una vez inscripta en el violento proceso digestivo que intentamos mostrar, arroja también una visión irónica y *desapropiadora* de lo que en ciertos discursos «latinoamericanistas» se presupone como dado. A partir de la antropofagia, la «identidad» es una cristalización momentánea de diferencias.

II. *Efecto Menard*, o repetición y diferencia

En la escritura de Jorge Luis Borges podemos encontrar un tratamiento muy sutil de uno de los problemas centrales de la estética del siglo XX: la cuestión de la reproducción o la repetición. Un asunto que Borges tematiza como tópico general de la estética y de la cultura de su siglo, y como problema particularmente

complejo de las culturas periféricas.[17] El impacto de los nuevos medios de reproducción en el arte y la cultura del siglo XX es ya innegable, y recordado en cualquier análisis al respecto. Desde las diversas formas del «*ready-made*» en Marcel Duchamp, hasta las *Brillo Box* de Andy Warhol, pasando por la decisiva reflexión de Walter Benjamin sobre los efectos profundamente transformadores de las nuevas tecnologías de reproducción técnica de la cultura en nuestra sensibilidad, el problema de la reproducción da cuenta del atolladero al que ha llegado el arte en nuestro siglo, dando lugar a las creaciones y reflexiones culturales de las más representativas de la época. Este atolladero –en un panorama que algunos pudieron tomar por «el fin del arte»–, en sus momentos más intensos, ha sabido desatar una energía estética y crítica poderosa y profundamente liberadora. Se trata de lo que en un ensayo reciente Graciela Speranza, con la pretensión de organizar en parte la diseminación estética del siglo XX, ha denominado *efecto Duchamp*:[18] una profunda conciencia del sustrato reproductivo del arte, una clara vocación intertextual y la exploración de la potencia *conceptual* del arte organizarían, aunque sea de modo parcial, buena parte de lo que el arte y la crítica vienen produciendo en las últimas décadas. Borges, sin lugar a dudas, fue uno de los pilares de estas transformaciones en nuestra forma de vivir la cultura. De allí que nos permitamos hablar, por nuestra parte, de un *efecto Menard*.

«Pierre Menard, autor del Quijote», de 1939, viene a instalar el problema de la reproducción en términos radicales: la verdadera diferencia (y no la originalidad afectada), parece decirnos, se juega en la propia repetición. Esta conjetura borgeana se plantea en el contexto de una compleja teoría (sobre todo de la lectura),

17 Sobre la temática puede consultarse Gerling, Vera E., «Sobre la infidelidad del original. Huellas de una teoría postestructural de la traducción en la obra de Jorge Luis Borges», en Feierstein, Liliana R. y Gerling, Vera E. (comps.), *Traducción y poder. Sobre marginados, infieles, hermeneutas y exiliados*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2008.
18 Speranza, Graciela, *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona, Anagrama, 2006.

que involucra una orfebrería de piezas que se sostienen entre sí. El texto juega con una serie de deslizamientos desde el propio comienzo. Sin leer más que el título, caemos en un desconcierto múltiple: estropea la distinción entre crítica y ficción, asumiendo una tarea típica de la crítica (establecer la obra de un autor) como una de las formas posibles de la ficción; parodia la idea de autor con la «atribución errónea» del Quijote a un ficcional poeta simbolista francés; pone en jaque la idea de «propiedad» de una lengua nacional sugiriendo la preeminencia, la ventaja posicional, de lo extranjero en la lengua (en los propios «orígenes» fundacionales de nuestro idioma). Y apenas leemos las primeras líneas, se suma inmediatamente una nueva confusión: el «deliberado» *anacronismo* de atribuir la obra de inicios del siglo XVII a un contemporáneo de nuestro «crítico», del siglo XX. Por supuesto, toda esta serie de operaciones no puede dejar de afectar la propia idea de «obra» (en este caso, el Quijote), estremecida en esta vertiginosa serie de desarreglos.

En el catálogo elaborado por el «crítico» Borges resalta la diferencia entre la «obra *visible*» y la obra «subterránea, la interminablemente heroica, la impar»,[19] esa obra invisible que, por su propio carácter, es «la inconclusa», la obra siempre abierta, la que no se cierra, casi diríamos la no-obra, pues se trata de una «obra» que pone en cuestión todos los componentes de la idea tradicional de obra: su unicidad, su carácter integrado y acabado, su autor, su pertenencia a una lengua, en una palabra, su *propiedad*. Dejando de lado las particularidades de su «obra *visible*» pasemos directamente a las paradojas de la *invisible* (que en cuanto tal instala la tónica *conceptual* del «efecto Menard»). Ésta se proponía nada menos que escribir el Quijote, vale decir, «repetir en un idioma extranjero un libro preexistente».[20] Y esta «obra» es considerada como «tal vez la más significativa de nuestro tiempo».[21] La primera observación del amigo del curioso poeta nos aclara que «no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se

19 Borges, Jorge Luis, *Obras Completas I*, Bs. As., Emecé, 1996, p. 446.
20 Ibíd., p. 450.
21 Ibíd., p. 446.

proponía copiarlo».[22] Naturalmente, para comprender de algún modo la significación de esta obra «impar», debemos dejar de lado la vulgar conceptualización que opone sin más «original» y «copia». La radical *originalidad* de la obra invisible de Menard se erige tras la disolución de la idea de lo «original». Dicho de otro modo, Menard busca la riqueza de su obra a través del invisible trabajo de la diferencia en la operación de la propia repetición. Así, Menard puede decir del Quijote: «puedo escribirlo, sin incurrir en una tautología».[23]

Pero Borges nos vuelve a turbar cuando dice: «El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico».[24] El tránsito entre la escritura de Cervantes y la subversiva *re*-escritura de Menard involucra un *infinito enriquecimiento*. De modo que no sólo se arruina la distinción entre original y copia, no sólo se cuestiona la idea simple de repetición y su moral de fidelidad, complicando de ese modo la «atribución» de propiedad de un texto, sino que además se sugiere la prioridad del texto segundo sobre el texto primero, el mayor potencial crítico y creativo de esta insidiosa repetición que se empeña en mostrar la imposibilidad del original de coincidir consigo mismo, al diferir con una «versión» idéntica a sí mismo. De aquí surge el sigiloso «anacronismo» de la obra consigo misma, y la extraña circunstancia, que Borges explorará más adelante (en «Kafka y sus precursores», de 1951), por la que cada escritor *crea* a sus precursores. Se invierte el orden temporal meramente cronológico, de modo que una obra posterior que repita características de una anterior, en la medida en que las muestra desplazadas de su contexto de original emergencia, puede poner de manifiesto aspectos del pasado literario que de otro modo nunca hubieran salido a la luz.

Borges realiza el más alto desafío al lector cuando transcribe un pasaje del Quijote de Cervantes, y afirma luego con desparpajo: «Menard, en cambio, escribe:»,[25] para luego transcribir

22 Ibíd.
23 Ibíd., p. 448.
24 Ibíd., p. 449.
25 Ibíd.

nuevamente *el mismo pasaje*. *Mismo* que por efecto del trabajo *iterativo*, es siempre ya *otro*, por lo que escribe ese irreverente «*en cambio*». Pues desgajado de su contexto «original», el texto estalla en una proliferación de significaciones ocultas en el momento y el lugar en el que el texto, de manera espontánea y diríase natural («Componer el Quijote a principios del siglo XVII era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal»[26]), fue producido. Se comprende que el juego de fricciones y deslizamientos sea mucho más rico en el texto segundo, que una vez (re)escrito vuelve sobre el texto original para delatar su idéntico carácter artificial y contingente. Pues a esta altura es importante destacar que Borges no sólo afirma que el contexto permea la misma esencia de la obra (la diferencia entre el contexto de Cervantes y el de Menard hace que el significado de un mismo texto sea en uno y otro caso diverso), afirmando el carácter temporal de la obra a través de sus sucesivas lecturas, sino que además elabora una teoría del texto que permite comprender las condiciones que hacen posible esa permeabilidad: el carácter abierto, siempre inacabado y reescribible de todo texto en cuanto tal.

Uno de los extremos de esta reflexión de Borges es claramente filosófico y tiene sus bases en el bagaje nietzscheano que se inmiscuye explícitamente en el texto. Pero su teoría no es sólo ontológica sino eminentemente política. El *efecto Menard* es de doble dirección y, lejos de implicar un epigonalismo periférico, revela, en su faz política, un potencial de libertad renovadora de la cultura americana, amparada en el *uso creativo* de la copia o la reproducción. Creemos que sólo bajo esta luz pueden comprenderse adecuadamente las tan discutidas hipótesis de su célebre conferencia de 1955, «El escritor argentino y la tradición»: «Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, creo que nuestra tradición es Europa, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación de Europa».[27] A esta altura debemos ya entender estas opiniones no como la mera afirmación de europeísmo

26 Ibíd., p. 448.
27 Ibíd., p. 272.

cosmopolita (su postulado presupone, justamente, la *marginalidad* respecto a la pesada carga de la herencia cultural europea), sino como un más allá de la polémica nacionalismo/cosmopolitismo, pues lo que hay en su base es una teoría del texto y de la lectura que excede los acotados presupuestos teóricos de ese debate. La afirmación ontológica del potencial crítico y creativo de la repetición se traduce políticamente en la afirmación de la posición ventajosa, siempre más lúdica y menos fetichista, de las culturas en las periferias de Europa, la productiva irreverencia de las culturas marginales. Su universalismo cosmopolita se asienta en el carácter *descentrado* de culturas como las latinoamericanas, en su *errancia* cultural (como la judía, agrega Borges, o la *gitana*, podríamos agregar nosotros), ajena al talante de las culturas centrales, incapaces de verdadero cosmopolitismo precisamente por el agobiante peso de sus tradiciones culturales.

III. *Barroco*, o la síntesis discordante

José Lezama Lima inicia en la década del 40 del pasado siglo una senda de reflexión sobre las formas del discurso en Latinoamérica, que luego será retomada y difundida con cierto éxito en los 60 y 70 por otros como Severo Sarduy o Alejo Carpentier, y que se instala bajo el signo de una cifra bulliciosa: el *barroco*. Un itinerario que no sólo tuvo cristalizaciones ensayísticas sino también literarias, y que perdura aún bajo el nombre de «neobarroco» como manera de organizar una serie de prácticas culturales de las últimas décadas. De modo que no sólo se trata del barroco americano o barroco de indias, sino también de las formas barrocas de ciertas prácticas contemporáneas, y más en general se perfila la reflexión de una *actitud barroca* de ciertas configuraciones discursivas recurrentes en nuestros países. Un giro que no es ajeno a la historia de los debates sobre el barroco: la distinción entre el barroco como estilo histórico específico y delimitado, y el barroco como forma de la sensibilidad recurrente a lo largo de la historia, particularmente en situaciones de turbación cultural.

Es en esta línea de discusión que el barroco ha sido pensado, en nuestro ámbito, como paradigma estético de nuestro melancólico ingreso en el itinerario de «occidente» (en el «barroco de indias»); como reflexión descentrada sobre nuestra persistente anomalía en el devenir de la modernidad (en el denominado «neobarroco»); y más en general, aunque sin pretensiones totalizantes, como «forma deformada» que reúne una serie de rasgos recurrentes de una serie de discursos producidos en nuestro contexto histórico y cultural.[28] Este último sentido, el más amplio y por tanto el más polémico, no alude sino a los problemas característicos de culturas atravesadas por complejos procesos de desplazamientos transculturales, por arduas tareas de asimilación, selección, rechazo y síntesis de elementos de los más dispares. Lo extraño, lo ajeno, lo diverso es el escenario barroco para la proliferación excesiva de elementos que deben ser configurados por alguna medida que paute una posible combinatoria en la búsqueda de un equilibrio en el seno de lo dispar. Tal parece ser, para una serie de intérpretes, la condición general de la producción cultural en los países latinoamericanos.

Lezama Lima fue uno de los primeros en sugerir esta hipótesis, y lo hará principalmente en una serie de conferencias de 1957,[29] una de las cuales lleva por título, precisamente, «La curiosidad barroca». Allí realiza un prolífico despliegue –él mismo barroco– de las capacidades incorporativas y la potencia transfiguradora de la asimilación en las culturas latinoamericanas.

> Nuestra apreciación del barroco americano estará destinada a precisar: Primero, hay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los

28 Véase el famoso ensayo de Haroldo de Campos, ya citado, donde se plantea un productivo enlace de los planteos de la antropofagia con esta noción del barroco. En una dirección análoga, véase Chiampi, Irlemar, «El neobarroco en América Latina y la visión pesimista de la historia», en VVAA, *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*. Bs. As., Alianza/Goethe-Institut, 1993.
29 Luego reunidas en Lezama Lima, J., *La expresión americana*, México, FCE, 1993.

unifica; tercero, no es un estilo degenerescente, sino plenario.[30]

Sugiere a través de estos tres rasgos un contrapunto con el barroco europeo, que, también según Lezama, reúne acumulación, abigarramiento, proliferación, pero no «tensión»; asimetrías, contrastes, claroscuros, pero sin «plutonismo»; y que, finalmente, es considerado como un estilo degenerado (un «gótico degenerado»), una decadencia, más que como forma plena.

En primer lugar, entonces, la «tensión» indica la presencia de una combinatoria cultural que añade a la simple acumulación o yuxtaposición de elementos (propia de las definiciones usuales del barroco) la fuerza compositiva capaz de alcanzar una «forma unitiva». Esta puesta en tensión de lo dispar, y no su simple dispersión, remite además a un nervio explícitamente político en el texto lezamiano, pues el compuesto es la voz del vencido alzándose en la historia del vencedor, amalgamándosele, contaminándolo, y arruinando entonces su pretendida eliminación de las tensiones: «Percibimos ahí también la existencia de una tensión, como si (...) el señor barroco quisiera poner un poco de orden pero sin rechazo, una imposible victoria donde todos los vencidos pudieran mantener las exigencias de su orgullo y su despilfarro».[31] Como en la «imposible victoria» de las «*indiátides*» (cariátides en figuras de indias) de la portada de la iglesia de San Lorenzo en Potosí, en las que el vencido deja su marca en los símbolos más preciados y elevados del vencedor.

En segundo lugar, el «plutonismo» alude a la «*poiesis* demoníaca», capaz de hacer trizas al objeto, descomponerlo en sus elementos constitutivos para dar lugar a una nueva combinación. Como correlato de aquella tensión formal, estamos ante el contenido *crítico* del barroco, su potencia disolvente e interruptora. *El fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica*: la certera metáfora reclama una potencia ardiente como fragua de los ele-

30 Ibíd., p. 80.

31 Ibíd., p. 83. Véase también p. 103: «en la gran tradición que venía a rematar el barroco, el indio Kondori logra insertar los símbolos incaicos de sol y luna, de abstractas elaboraciones, de sirenas incaicas, de grandes ángeles cuyos rostros de indios reflejan la desolación de la explotación minera».

mentos históricos a fundirse en el espacio «originario» de la *historicidad* de nuestra cultura. Sólo este carácter plutónico, destructivo, es capaz de custodiar el enigma de la vida cultural: la *síntesis discordante* entre la ruptura con un legado y la reconfiguración de una nueva imagen a partir de los elementos así fragmentados.

Estos dos rasgos fundamentales, la «tensión» y el «plutonismo», permiten, según Lezama, hablar del barroco en Latinoamérica como un estilo pleno, un impulso vital activo, y no el lánguido testimonio de una decadencia, ni una versión pobre de una manifestación mayor ya ocurrida en otra parte. Lezama proclamó la delicadeza y la gracia de la «problemática de la incorporación», alentando las posibilidades críticas y creativas de la «potencia recipiendaria de lo nuestro». Desde una matriz estética y filosófica diversa, Lezama arriba a un optimismo muy afín al borgeano: en virtud de nuestra *barroca curiosidad*, «podemos acercarnos a las manifestaciones de cualquier estilo sin acomplejarnos ni resbalar, siempre que insertemos allí los símbolos de nuestro destino y la escritura con que nuestra alma anegó los objetos».[32] Su programa del barroco americano contiene un ideal del tiempo, del arte y de la política que presupone una tensión incandescente donde la unidad se compone de trozos rotos que entran en una nueva unidad turbulenta. Pensar nuestra cultura desde la clave del barroco es pensarla como un proceso de síntesis siempre discordantes, que luego de descomponer y fragmentar los elementos de un objeto cultural extraño («plutonismo»), los recombina en una nueva forma convulsionada («tensión») que busca inscribir el bagaje simbólico de los vencidos en la escritura del vencedor, contaminando el espacio cultural con aleaciones sediciosas.[33]

32 Ibíd., p. 104.

33 Horacio González aproxima explícitamente los planteos de Lezama a los tópicos de la «recepción». Según él, Lezama «consigue renovar ciertos términos ociosos de la crítica cultural actual o pasada. Sobre todo los de *influencia* o *recepción*, apelando a la delicadeza que subyace a la fecundación y a la gracia con que se reviste todo acto de mancomunión cultural. Rebate así lo americano como mero mimetismo, convertido por él en 'potencia recipiendaria'. Así, tanto como lo americano renueva y niega el barroco europeo, al darle una vitalidad que en aquél ya se había desvanecido, *el propio acto de recibir ya resulta*

IV. Las ideas fuera de lugar

Sin pretender diluir las diferencias entre estos planteos de la literatura y la ensayística latinoamericanas, quedan a esta altura de manifiesto los puntos de convergencia entre los planteos de la antropofagia, de Borges, y del «barroco americano». Este conjunto de hipótesis confluyen en un punto central: afirmar el *entre* como el difícil, enigmático y potencialmente productivo espacio de nuestras culturas, su estigma y su posibilidad, su tragedia y su promesa. *Entre* dentro y fuera, para la antropofagia (luego sofisticada en la crítica brasileña a través de autores fundamentales como Haroldo de Campos o Silviano Santiago), *entre* repetición y diferencia, para Borges (luego celebrado por una crítica literaria hegemonizada por el postestructuralismo francés), *entre* lo propio y lo ajeno, para el barroco de Lezama (tan próximo a la «transculturación» de otro cubano, Fernando Ortiz, desarrollada luego por Ángel Rama). A partir de estos planteos, el significado no queda encerrado en la autosuficiencia del texto, sino siempre *entre* el texto y el contexto de su producción, *entre* el texto y la historia de sus interpretaciones, *entre* el texto y el texto mismo. Pensamiento del *entre* como interpelación siempre polémica de contextos lejanos y cercanos, situaciones divergentes pero enlazadas, épocas pasadas y presentes, culturas centrales y marginales, que emerge desde una lejana y consolidada red de hipótesis teórico-culturales desplegadas en la historia intelectual latinoamericana. *Entrelugar* que nos reenvía, por último, a los debates brasileños sobre «las ideas fuera de lugar».

---

barroco. Al recibirse una materia cultural nunca se procede por mero adecuamiento, reverencia o subordinación. Se procede por diálogo turbulento, guerra de significados, dispersión salvaje de elementos. La tesis de la recepción, convertida ella misma en un acto barroco (una pugna por exceder y desviar lo que se acepta), hace del momento de fusión un tributo al desconcierto y enredo del sentido. Así, esa *potencia del recibir* nunca podría ser un concilio democrático de recibos y préstamos. Sin embargo, es de temer que haya sido de este último modo que apareció esta misma cuestión en las áreas académicas.» (González, H., *Restos pampeanos. Ciencia, ensayo y política en la cultura argentina del siglo XX*, Bs. As., Colihue, 1999, p. 198.)

En efecto, como ya lo sugerimos, estos *topoi* de la crítica latinoamericana se replantearon y condensaron en los años 70 en un debate notable de la crítica brasileña. Se trataba entonces de pensar la especificidad del discurso latinoamericano en su compleja relación con las culturas dominantes, pero más allá de la matriz nacionalista, y dando una vuelta de tuerca a la teoría de la dependencia. En los momentos acaso más fructíferos del debate, confluirán los últimos avances de la crítica francesa de la época con la más arraigada presencia de las primeras vanguardias latinoamericanas (y antes que nada, la antropofagia oswaldiana y el escepticismo borgeano).

Roberto Schwarz publicó en 1973 un trabajo muy debatido aún hasta nuestros días, «As idéias fora do lugar».[34] Lo que allí intenta pensar es el modo de operar de las «ideas» en el contexto de un país «dependiente». Llevando así los planteos de la teoría de la dependencia al ámbito cultural, Schwarz intentaba reconocer la específica dinámica de los discursos en América Latina, sin por ello recaer en el provincianismo de los argumentos «dualistas» del nacionalismo. La «identidad» brasileña no se obtendría «por sustracción» de todo lo ajeno, como planteaba el nacionalismo, sino por el reconocimiento de su específico lugar en la dinámica siempre universalizante del capitalismo.[35] «Centro» y «periferia» forman un único sistema interconectado, de manera que en la política, en el pensamiento o en la estética, «el tercer mundo es parte orgánica de la escena contemporánea».[36] De este modo, se desata

34 Originalmente en *Estudos*, CEBRAP, nº 3, 1973; luego como primer capítulo de *Ao vencedor as batatas*, de 1977. Nosotros utilizaremos la versión recogida en el muy valioso volumen seleccionado, traducido y prologado por Amante, A. y Garramuño, F., *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*, Bs. As., Biblos, 2000. El tópico de las «ideas fuera de lugar» y el conjunto de textos del debate han sido recientemente rediscutidos en un notable trabajo por Elías Palti, «Lugares y no lugares de las ideas en América Latina», incluido como apéndice de Palti, Elías, *El tiempo de la política. El siglo XIX reconsiderado*, Bs. As., Siglo XXI Editores Argentina, 2007.

35 Véase Schwarz, Roberto, «Nacional por substracción», en *Punto de Vista* (Buenos Aires) 28: 15-22, 1986.

36 Schwarz, R., «Existe una estética do terceiro mundo?» (1980), *Que horas sao? Ensaios*, San Pablo, Companhia Das Letras, 1997, p. 128 (citado en Palti,

una compleja dialéctica entre lo extraño y lo propio según la cual una particularidad recurrente del pensamiento latinoamericano estaría dada por una cierta experiencia de «impropiedad» en el uso de los nombres y las ideas, de «desajuste», «dislocamiento» o «descentramiento». El caso extremo al que se refiere Schwarz es el de la larga convivencia en el Brasil decimonónico del hecho de la esclavitud junto a la ideología liberal. Es en la actitud que asume ante este desajuste, ante esta chocante presencia del liberalismo en tierras esclavistas, donde radica su principal aporte, pues frente a esta «especie de tortícolis cultural en que nos reconocemos», llevados a comprender nuestra realidad con conceptos elaborados en otras geografías, «de poco sirve insistir en su clara falsedad. Más interesante es acompañar su movimiento del que ésta, la falsedad, es parte verdadera».[37] Ese movimiento consiste en «la utilización impropia de nombres», lo cual relajaría el peso de las tradiciones, facilitaría un espontáneo escepticismo frente a las ideologías, imprimiría un sesgo irónico sobre lo que en Europa es serio y respetado, habilitaría contrastes que podrían funcionar como «criterio para medir el dislate del progresismo y el individualismo que Occidente imponía e impone al mundo».[38] El absurdo del liberalismo en el Brasil esclavista revela los límites del propio liberalismo en cuanto tal, la farsa de su pretensión de universalidad. Schwarz compara esta situación de Latinoamérica con lo que sucedía en Rusia, cuyo atraso histórico imponía a las formas literarias burguesas europeas un cuadro mucho más complejo, donde el dramático choque entre las ilusiones de la modernización capitalista y las realidades de una sociedad tradicional marcaba la singularidad de su literatura.

Lo estimulante en posturas como la de Schwarz es que muestra *el potencial crítico universal de las culturas periféricas sin renegar de tal condición marginal en la cultura occidental sino, justamente, explotándola*. Se trata, sin duda, de un operador crítico

E., *El tiempo de la política*, op. cit., p. 263).

37 Schwarz, Roberto, «Las ideas fuera de lugar», en Amante y Garramuño, *Absurdo Brasil*, op. cit., p. 56.

38 Ibíd., p. 58.

no carente de ambigüedades y dificultades, pero sin el cual la crítica en nuestros países se empobrece, recayendo o bien en el mimetismo irreflexivo, tan frecuente en ámbitos académicos, o bien en el soliloquio «latinoamericanista» de «identidades» tan esenciales como provincianas. La de Schwarz es una de las salidas posibles de las aporías de este dilema.

El planteo inicial de Schwarz desencadenó una serie de polémicas en las cuales se fueron desplegando las ambigüedades de su posición. Schwarz era un crítico *marxista*, de modo que su tesis acerca de la *impropiedad* de nuestra cultura entraba en tensión con su creencia en la pertinencia del marxismo para revelar y solucionar los problemas de nuestras sociedades. Se planteaba la tensión entre, por un lado, la afirmación del carácter constitutivamente «impropio» y «descentrado» de *toda* «idea» en Latinoamérica, y, por otro, la afirmación de la posibilidad de reconocer ideas que no estarían fuera de lugar (en el caso de Schwarz, las del marxismo). Ello nos obligaría a plantear una separación entre un registro ideológico y una «realidad» desnuda, restaurando así los dualismos nacionalistas que oponen una esencia interior de la nacionalidad (por más que en este caso se la piense desde claves marxistas) que se opondría a ideologías que estarían, ellas sí, «fuera de lugar». A los evidentes problemas políticos de este posible desarrollo del planteo inicial de Schwarz se suman los problemas epistemológicos involucrados en la pretensión de acceder a una descripción pura, «verdadera» y «neutra», de la «realidad» brasileña. Por nuestra parte, consideramos que sólo desplegando hasta sus últimas consecuencias la orientación más radical latente en aquel planteo inicial –buscar la *verdad* en el *descentramiento* (una vía ante la que el propio Schwarz se mostró reticente)–, podremos superar los problemas epistemológicos y políticos de una distinción demasiado esquemática entre «ideas» y «realidades» («textos» y «contextos», los primeros más o menos *adecuados* a los segundos). Por aquella vía puede avanzarse más allá de una historia de «ideas» y plantearse otro escenario, con otros problemas: aquél que se abre cuando afirmamos el radical desajuste de toda «idea» respecto a sí misma, vale decir, cuando nos lanzamos al vértigo

decididamente *político* que se abre toda vez que reintroducimos el sustrato de *contingencia* sobre el que se instituye todo orden posible del discurso. Pero esta postura es más bien la asumida y desplegada en aquella misma época por otros críticos, que abrevaron tanto en un viejo linaje crítico latinoamericano cuanto en los avances contemporáneos de la crítica francesa.

Uno de ellos es Silviano Santiago,[39] que ya en 1971 planteaba la necesidad de llevar hasta sus últimas consecuencias la versión radical del planteo del *descentramiento* del discurso latinoamericano. «El entrelugar del discurso latinoamericano», es un ensayo programático que muestra el modo en que los planteos de la vanguardia latinoamericana, y en particular las intervenciones de Oswald de Andrade y de Borges, pueden articularse productivamente con lo más sofisticado de la crítica francesa de la época. Santiago llevará al extremo las posibilidades críticas de la condición periférica. El lugar anómalo de Latinoamérica en la cultura occidental sería análogo al lugar anómalo de la etnología entre las ciencias del hombre, que señala los bordes en los que el sentido regresa a la violencia en que se desmorona, el afuera que delimita los marcos de contingencia de toda cultura.[40]

> La mayor contribución de América Latina a la cultura occidental viene de la destrucción sistemática de los conceptos de *unidad* y de *pureza* [en este punto cita en nota a Oswald de Andrade –L.I.G.]: estos dos conceptos pierden el contorno exacto de su significado, pierden su peso opresor, su signo de superioridad cultural, a medida que el trabajo de contaminación de los latinoamericanos se afirma, se muestra cada vez más eficaz. América Latina instituye su lugar en el mapa de la civilización occidental gracias al movimiento de desvío de la norma, activo y destructivo, que transfigura los elementos acabados e inmutables que los europeos exportaban al Nuevo Mundo.[41]

39 Otro podría ser Haroldo de Campos, pero por razones de espacio nos limitamos a Santiago.

40 Tal como lo señalara M. Foucault en el capítulo final de *Las palabras y las cosas*.

41 Santiago, Silviano, «El entrelugar del discurso latinoamericano», en Amante, A. y Garramuño, F., *Absurdo Brasil*, op. cit., pp. 67-68.

Y no habría que entender estas afirmaciones como si pretendieran hablar, autocontradictoriamente, de la *esencia* de América Latina o de la *identidad* de los latinoamericanos en cuanto tales. Aunque por momentos su planteo parezca acaso demasiado optimista, el «descentramiento» que propicia no es un *destino* en la crítica latinoamericana, aunque sí su *posibilidad* más intensa. El discurso de Santiago describe una situación, pero también apuesta por una radicalización. Reconoce, así, que «es preciso de una vez por todas declarar la quiebra de un método que echó raíces profundas en el sistema universitario: las investigaciones que conducen al estudio de las fuentes o de las influencias».[42] Sería preciso romper con ciertas inercias de una vieja historia de las ideas, empeñada en fijar «fuentes» y estudiar sus «influencias». Tal era la pobre concepción, casi platónica, de la historicidad que cabía en su marco: el estudio de las relaciones entre un original pleno y sus diversas copias más o menos logradas. La nueva crítica que sugiere Santiago destituye, borgeanamente, toda posibilidad de hablar en términos de original y de copia. Se deslinda de toda teoría representacional del texto (que lo circunscribe al dominio semántico del lenguaje) para preguntarse, con R. Barthes, por el carácter *escribible* de los textos. Rechazados los ideales de unidad y de pureza del «original», afirma el carácter *productivo* de la lectura como *re-escritura*. Una teoría radical de la escritura como «trabajo de contaminación» que inhabilita la literalidad y sus continuidades, para afirmarse en los dispositivos retóricos de la *parodia* y la *digresión*. Santiago sostendrá incluso la prioridad del *texto segundo* sobre el texto primero (como la prioridad del Quijote de Menard frente al de Cervantes según Borges, como la prioridad de la escritura frente a la voz según Derrida), destacando su rol en una crítica de la metafísica de la presencia. La *traducción*, consecuentemente, será *transformación*, es decir, ya no estará atravesada por la lógica de la fidelidad sino por la lógica del deseo, nos dice Santiago, erigiéndose en metáfora del proceso cultural en cuanto tal. Finalmente, la destitución de la idea de un «original» autosubsistente e incontaminado, involucra una desmitificación

42 Ibíd., p. 69.

de la idea misma del artista como creador libre y espontáneo, afirmando la legitimidad del gozoso trabajo con lo «ya hecho» (como, por otra parte, siempre sucedió en la tradición ensayística). Tras una larga digresión sobre *Pierre Menard*, concluye:

> Entre el sacrificio y el juego, entre la prisión y la transgresión, entre la sumisión al código y la agresión, entre la obediencia y la rebelión, entre la asimilación y la expresión, allí, en ese lugar aparentemente vacío, su templo y su lugar de clandestinidad, allí se realiza el ritual antropófago de la literatura latinoamericana.[43]

Años más tarde, Schwarz realizará un nuevo balance de estos problemas y planteará una visión más equilibrada y realista. Ironizando respecto a la difusión de las teorías postestructuralistas del texto y su fusión con la crítica latinoamericana, planteaba Schwarz, menos optimista y más escéptico: «Queda por ver si la ruptura conceptual con la primacía del origen permite ecuacionar o combatir relaciones de subordinación efectiva.»[44] O como glosa Palti:

> la anulación de la noción de 'copia' permitiría así 'ampliar la autoestima y liberar la ansiedad del mundo subdesarrollado' sin, sin embargo, resolver ninguna de las causas que mantienen a la región en el subdesarrollo. Tales teorías llevarían así a desconocer llanamente las asimetrías reales existentes a nivel mundial en cuanto a recursos tanto materiales cuanto simbólicos».[45]

Cierto postestructuralismo latinoamericano, demasiado comprometido con una teoría deconstructiva del texto como espacio polémico y no saturable de sentidos, tendería, según Schwarz, a plantear una versión triunfalista e ingenua de la hipótesis de «las ventajas del atraso».[46] Paradójicamente recaerían,

43 Ibíd., p. 77.
44 Schwarz, Roberto, «Nacional por substracción», op. cit., p.17.
45 Palti, Elías, *El tiempo de la política*, op. cit., pp. 283-284.
46 Un planteo (autocrítico) similar puede encontrarse en la crítica chilena Nelly Richard, quien por otra parte ha hecho un entusiasta uso de los estudios culturales en claves postestructuralistas. Véase Richard, Nelly, «Periferias culturales y descentramientos postmodernos (marginalidad latinoamericana y recompaginación de los márgenes)», en *Punto de Vista* (Buenos Aires) 40: 4-7, 1991.

desde posturas declaradamente antiesencialistas, en una suerte de *esencialismo invertido*: las culturas latinoamericanas serían, en tanto derivativas, *esencialmente* subversivas. Ello, según Schwarz, ocultaría las asimetrías reales en la circulación internacional de los bienes culturales que están a la base de aquella supuesta subversión. Schwarz vuelve a mostrar el anclaje de este problema en las teorías de la dependencia: la *especificidad* de nuestros sistemas culturales no puede ser entendida sino en su relación a un sistema *mundial* (capitalista) de circulación desigual de bienes. Apostar de manera triunfalista al «ritual antropofágico» no nos debería hacer olvidar *quién* es el que *se da a comer*. Admitir, festivos y carnavalescos, el «préstamo» de las culturas dominantes, no implica olvidar que ellas siguen siendo *dominantes*.

Pensar el problema de la «recepción» es pensar ese espacio polémico de negociaciones, en el que nunca está decidido de antemano quién saldrá vencedor. Schwarz llama «dialéctica» a esta polémica, y vuelve a situarnos en el equilibrio inestable *entre* nacionalismo y cosmopolitismo, entre lo propio y lo ajeno: «el crítico dialéctico», nos dice, «busca en el mismo anacronismo una figura de la actualidad, de su marcha promisoria, grotesca o catastrófica».[47] Schwarz nos invita a pensar y escribir sin «sentimiento de inferioridad», pero también *sin ingenuidades*.

V. Coda

El planteo dualista en términos de nacionalismo/cosmopolitismo parte de presupuestos insostenibles. En ambos casos se presupone un fetichismo que asume la existencia de objetos y tradiciones culturales transparentes y autosubsistentes. Hemos podido ver que existe una larga tradición en la ensayística latinoamericana que a la vez que asume, contra el optimismo «cosmopolita», la importancia del problema del carácter «postizo», «inauténtico» o «mimético» de nuestras culturas, ensaya respuestas desde fuera de las matrices «nacionalistas». De modo que se supera el

47 Schwarz, R., «Nacional por substracción», op. cit., p. 22.

«sentimiento de inferioridad», sin desconocer el flujo de productos culturales que nos viene de las metrópolis, y sin negar que el intercambio no es recíproco. Como resume Schwarz, «copia sí, pero regeneradora».[48] Ni la mera implantación de objetividades culturales preformadas, ni la huera afirmación de un «alma bella» cultural incontaminada pueden explicar los complejos procesos a través de los cuales se configura nuestro devenir histórico-intelectual. Las perspectivas analizadas en este trabajo nos orientan en una dirección que busca las claves de una filosofía situada que no recaiga ni en las desventuras del teleologismo (fetichizando los legados «externos» que han incidido en nuestra cultura, como si ellos mismos no estuviesen atravesados de historicidad) ni en las miserias del provincianismo teórico (olvidando la compleja red de entrecruces que, felizmente, desustancializa toda cultura). Creemos que ese gesto desustancializador puede ser el punto de cruce entre ciertas perspectivas críticas de la historia intelectual contemporánea con los debates producidos en nuestro ámbito. Ambas se proponen una análoga afirmación de la *historicidad* de los procesos de configuración cultural, y así, para parafrasear a Jauss, reemplazar el estudio de la ontología de las ideas por el de la práctica intelectual.

48 Ibíd., p. 18.

2. CONSTELACIÓN AUSTRAL

Walter Benjamin en Argentina

No se trata de presentar las obras literarias en conexión con su tiempo, sino más bien de hacer evidente, en el tiempo que las vio nacer, el tiempo que las conoce y juzga, o sea, el nuestro.
Walter Benjamin

Se ha citado reiteradamente el famoso pasaje de las tesis «Sobre el concepto de historia» en el que Walter Benjamin enuncia su diagnóstico de una dialéctica entre cultura y barbarie. Sin embargo, pocas veces se recuerda el pasaje completo, en el que esa dramática dialéctica que rige la cultura es atribuida específicamente al proceso de *transmisión* cultural. En la séptima tesis se lee: «Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie. E igual que él mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión en el que pasa de unas manos a otras».[49] El problema de la transmisión cultural, de la supervivencia de una obra, el problema de la recepción de un autor; en una palabra, el problema de la tradición, era para Benjamin un problema eminentemente *político*, tanto porque se ponen allí en juego relaciones de dominación sedimentadas, cuanto porque la memoria histórica afecta decisivamente la colectiva voluntad política de transformación. En el citado trabajo, la tesis 6 dice:

> El peligro amenaza tanto al patrimonio de la tradición como a los que lo reciben. En ambos casos es uno y el mismo: prestarse

49 Benjamin, Walter, «Tesis de filosofía de la historia», en id., *Discursos interrumpidos I*. Prólogo, trad. y notas de J. Aguirre, Madrid, Taurus, 1987, pp. 175-191; aquí, p. 182. La trad. ha sido corregida.

> a ser instrumento de la clase dominante. En toda época ha de intentarse arrancar la tradición al respectivo conformismo que está a punto de subyugarla.[50]

Benjamin pensaba que los procesos de transmisión cultural eran ámbitos privilegiados de la lucha de clases. Consideraba que interrumpir el «cortejo triunfal» de la cultura era el objetivo clave de una pedagogía materialista, y que rescatar los materiales olvidados que se alojan desde «la lejanía de los tiempos», «como confianza, como coraje, como humor, como astucia, como denuedo» para «construir» la tradición de los oprimidos, era la meta capital del «materialista histórico».[51]

Si encontramos estas consideraciones en ese testamento filosófico-político que son las tesis sobre la historia, no llama la atención que el problema de la recepción haya atravesado sostenidamente su itinerario intelectual en distintos momentos y con diversas modulaciones, desde los trabajos sobre el lenguaje y la traducción, hasta sus consideraciones sobre el estatuto del arte posaurático.[52] De modo que un abordaje sobre la «recepción» de su obra parece justificado desde el propio gesto de la crítica benjaminiana. Y así como, en «El autor como productor», se auspiciaba una *activación* del público del arte técnico, así también podemos pensar el estudio de la recepción como el estudio de la activación de los legatarios de una cultura, una obra, un autor, destacando el momento de selección y desvío, de la recepción creativa y dislocadora como el momento específicamente *político* del proceso de transmisión cultural, de insumisión ante la cultura como «patrimonio» de los vencedores. Y entonces podremos interrogar, desde el corazón de la problemática benjaminiana, al *lector como productor*.

50 Ibíd., p. 180.
51 Ibíd., p. 179.
52 El esfuerzo más notable por desarrollar la teoría de la recepción implícita en la obra de Benjamin es el de Klaus Garber en su *Rezeption und Rettung. Drei Studien zu Walter Benjamin* (Tübingen, Niemeyer, 1987).

I. Una teoría del arte posaurático

El primer momento de recepción de Benjamin en Argentina está marcado por la labor de un pensador olvidado, Luis Juan Guerrero (1899-1957), y por el contexto histórico-cultural de la entonces denominada «crisis de la cultura». Guerrero perteneció a esa franja intelectual que maduró entre la muerte de Alejandro Korn, en los años treinta, y el advenimiento de la generación de la revista *Contorno*, a mediados de los cincuenta. Un conjunto compuesto de nombres relevantes como Saúl Taborda, Carlos Astrada, Francisco Romero, Miguel Ángel Virasoro, Ángel Vasallo, Vicente Fatone, entre otros. Pensadores que, a pesar de la riqueza de sus producciones, fueron rubricados bajo el rótulo de la «crítica del positivismo» y de una «nueva sensibilidad» espiritualista e inclinada a la especulación metafísica, con lo cual se soslayó el estudio de trayectorias y obras en muchas instancias notables. Uno de esos casos es el de Luis Juan Guerrero, que con su *Estética* demuestra que en la generación de la «crítica del positivismo» no todo fue «espiritualismo». Su obra presenta una tempranísima inflexión benjaminiana que le permitió participar del clima intelectual de entreguerras sin por ello recaer en la gestualidad orteguiana, tan influyente en aquellos años.

Tras su estancia en Alemania entre 1923 y 1928, en la que realizó su tesis doctoral sobre ética de los valores, Guerrero fue docente de ética, psicología y estética en diversas universidades argentinas. Su trabajo más importante es su monumental *Estética operatoria en sus tres direcciones*, preparada durante los largos años de docencia y publicada en tres tomos por Losada, en 1956 los dos primeros, y en 1967, póstumamente, el tercero.[53] Ya desde 1933 incluía Guerrero la tesis de Benjamin sobre el Romanticismo en su programa de «Estética». Sin embargo, decisivo para su

53 Los títulos de los tres tomos aluden a las «tres direcciones» de su estética: *I. Revelación y acogimiento de la obra de arte. Estética de las manifestaciones artísticas*, *II. Creación y ejecución de la obra de arte. Estética de las potencias artísticas*, y *III. Promoción y requerimiento de la obra de arte. Estética de las tareas artísticas* (citaremos E, más número de tomo, más número de página). Hay una reciente reedición del primer tomo de editorial Las cuarenta y Biblioteca Nacional.

obra fue el trabajo sobre «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». Y es de suponer que lo conoció ya en 1936, pues es en ese año que nuestro autor entabla relaciones con el Instituto de Investigación Social radicado en Nueva York. Entra en contacto directo con Franz Neumann y en relación epistolar con el director del Instituto, Max Horkheimer, con el objetivo de una colaboración académica finalmente frustrada.[54] Dado que en su *Estética* cita el trabajo benjaminiano en la edición de la *Zeitschrift für Sozialforschung*, es más que probable que haya sido en ese temprano 1936, y en virtud de su contacto con el Instituto, que Guerrero accediera al artículo de Benjamin, publicado en francés, precisamente, en el número V, de 1936, de la revista del Instituto.

Ahora bien, ¿cuál es el lugar de Benjamin en la *Estética* de Guerrero?[55] Para esquematizar una presencia que guarda múltiples matices,[56] podemos decir que el ensayo sobre la obra de arte ocupa un lugar decisivo en la concepción de Guerrero de (1) la *historia* del arte, (2) del lugar de la *técnica* y su relación al arte, y (3) del sentido *político* del arte contemporáneo. En cuanto a lo primero, Guerrero abre su *Estética* con una reflexión sobre el lugar del arte en la historia, planteando el proceso de progresiva desacralización, y apostando a asumir las consecuencias de la definitiva secularización del arte contemporáneo, criticando toda visión compensatoria de una «religión del arte»: en Guerrero el arte no encarna ninguna nostalgia por la ausencia de los dioses (tal como se diagnosticaba en el clima heideggeriano de aquellos años, al que la *Estética* de Guerrero no es ajena), sino sencillamen-

54 Véase Traine, Martín, «Los vínculos del 'Instituto de Investigaciones Sociales' de Francfort con la Universidad de Buenos Aires en los años '30», en *Cuadernos de Filosofía* 40 (1994).

55 Benjamin aparece explícitamente (más allá de las múltiples referencias implícitas) en E I, p. 74, nota 14 (correspondiente a la p. 66 del cuerpo del texto), E II, p. 46, n. 23 (corresp. a la p. 40), en E III, 238, notas 7, 8 y 9 (las últimas notas finales de la totalidad de la obra, corresp. a las pp. 231 y 232).

56 Me permito remitir a García, L. I., «Entretelones de una 'estética operatoria'. Luis Juan Guerrero y Walter Benjamin», en: *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, Bs. As., 2009, e incluido en el presente volumen.

te «*el lugar de la ausencia de los dioses*» (E I, 38). En cuanto a lo segundo, Guerrero critica todo prejuicio antitecnológico y apunta, recuperando a Benjamin, que las nuevas formas de reproducción han liquidado la noción tradicional de «autenticidad», y que el estatuto contemporáneo del arte emerge de esa situación. Aquí Guerrero se aproxima a la idea de André Malraux de un «museo imaginario», que recupera explícitamente; pero si Guerrero comparte con Malraux su concepción de las transformaciones del arte a partir de la irrupción de la técnica (frente al prejuicio antitécnico del clima «antipositivista» reinante), va sin embargo más allá de la restitución del mito burgués del «museo», y, mucho más próximo a Benjamin, avanza hacia la búsqueda de las consecuencias *políticas* de la reproductibilidad. Es la *función social* del arte lo que se transforma decisivamente, y, como dijera Benjamin, el fondo ritual del arte es sustituido por un fondo configurado por una práctica diversa: la *política*. De allí que, en tercer lugar, Guerrero postule el tránsito de una estética tradicionalmente centrada en la dimensión *contemplativa* a una estética decididamente «*operatoria*», como él la llama, orientada decisivamente por las «demandas» (E III) de una comunidad histórico-política concreta. Como síntesis de su desarrollo, su estética se cierra, nuevamente citando a Benjamin, en un bello apartado titulado «El cine, primer arte de la vida política en la historia universal». Benjamin, con su «siempre recordado ensayo» (E III, 238), colabora decisivamente en el planteo de la orientación final de la *Estética* de Guerrero. En los años del primer peronismo –al que Guerrero prestara un apoyo crítico–, su *Estética* intenta pensar nada menos que la irrupción de las masas en la vida estética.

Este primer momento de recepción, a pesar de su sistematicidad y de su radicalidad política, no tuvo los efectos que podrían haberse esperado. La generación de *Contorno* rechazó en bloque, torpemente, a los «profesores» de la Facultad de Filosofía y Letras, que no parecían en condiciones de decirles nada. Solo podemos registrar un legatario de importancia de los planteos de Guerrero, el crítico Jaime Rest (1927-1979), que fuera discípulo

de Guerrero.[57] Hoy es recordado como uno de los fundadores de los estudios de comunicación en nuestro país, y como uno de los introductores de Benjamin en ese campo. Pero no se recuerda sin embargo que su recepción de Benjamin está totalmente mediada por la de Guerrero. Incluso, a los actuales celebradores de Rest desde un cierto populismo comunicológico,[58] se les escapa que Rest aún pensaba los productos de la cultura de masas *desde los parámetros de la obra de arte autónoma*, mientras que fue su maestro Guerrero quien supo pensar hasta las últimas consecuencias la disolución de la vieja ideología de la «autenticidad» (el modo en que él nombraba el «aura»), internándose, por las sendas de la reproductibilidad, en el territorio de una fundamentación ya no estética sino eminentemente *política* de la cultura. Ciertamente, los lúcidos trabajos de Rest tuvieron un gran mérito al legitimar una serie de tópicos antes rechazados por la crítica, abriéndose desprejuiciadamente a los problemas de una cultura de masas, y de introducir un aparato bibliográfico inusual, que junto a Benjamin instaló nombres fundamentales como Raymond Williams o Richard Hoggart. En ese sentido, Rest será un eslabón importante entre la generación de Guerrero y la franja intelectual que más tarde se nucleará en torno a *Punto de Vista*.

II. Traducción y redención

Otro rasgo saliente de la singular recepción argentina es que, después de este momento materialista y político de la presencia benjaminiana, nos encontramos con un ensayista que privilegió los tonos más marcadamente mesiánico-místicos del pensamiento benjaminiano, precisamente en los años en que, tras la revuelta estudiantil, Benjamin comienza a aparecer en un contexto internacional como profeta de la izquierda radical. Nos referimos

57 Véase Rest, J., «Situación del arte en la era tecnológica», en *RUBA* VI/2 (1961), y Rest, J., *Literatura y cultura de masas*, Buenos Aires, CEAL, 1967.
58 Véase, por ejemplo, el título y la introducción a la reedición de los trabajos citados en la nota anterior, en Rest, J., *Arte, literatura y cultura popular*, Buenos Aires, Norma, 2006.

a Héctor Álvarez Murena (1923-1975). Poeta, escritor y ensayista, Murena fue un colaborador de la revista *Sur*, autodeclarado «discípulo» de Ezequiel Martínez Estrada, y frustrado mediador entre el modernismo aristocratizante de *Sur* y la renovación de la crítica representada por la revista *Contorno*. Su recepción de Benjamin, ciertamente, pasó desapercibida para los miembros de la «nueva izquierda» argentina, que, como veremos en el próximo apartado, leerán un Benjamin muy distinto al de Murena.

Pues hay que decir desde un principio que la presencia de Benjamin en Murena está atravesada por la cuestión de la *traducción*. Y lo está en un doble sentido: en el sentido material de que Murena es el primer traductor de Benjamin al castellano, y en el sentido intelectual de que su recepción de la problemática benjaminiana se centra en la concepción del lenguaje y de la traducción del berlinés. En efecto, gracias a su mediación, la editorial Sur –ligada a la revista homónima–, lanzó la importante colección «Estudios Alemanes», de la que solo recordaremos que, durante los años en que participó Murena, se editó buena parte del legado teórico de la escuela de Frankfurt y otros intelectuales afines a Benjamin.[59] En ese marco, aparece en 1967 la traducción, a cargo de Murena, de una importante colección de ensayos de Benjamin (extraída del volumen *Schriften* de 1955), titulada *Ensayos escogidos*. Si bien carece de introducción o prólogo de los editores, el volumen incluye en contratapa una ajustada semblanza de Benjamin (acaso la primera que se haya podido leer en castellano), que incluye los distintos aspectos que traman su compleja fisonomía: su relación con la crítica en sentido romántico, su estatuto de teórico de la vanguardia, su originalidad filosófica, su marxismo heterodoxo próximo al de Adorno, Bloch o Marcuse, su relación con la Cábala y la mística judía, sumados a esto algunos elementos de su biografía y del trágico final de su vida.

Esta primera traducción castellana resulta comparativamente temprana en el contexto de la recepción internacional, solo

59 Para una visión más amplia del emprendimiento, véase García, L. I. «La escuela de Frankfurt en *Sur*. Condiciones y derivaciones de un incidente editorial», en *Sociedad,* Bs. As., n° 27, 2008.

precedida por las ediciones francesa (*Oeuvres choisies*, Juillard, 1959) e italiana (*Angelus Novus*, Einaudi, 1962). Pero no solo fue una edición temprana, sino que además tuvo un impacto efectivo en los primeros pasos de las ediciones castellanas. En efecto, tres de los ensayos editados por Sur formarán parte de la selección editada en Venezuela por Monte Ávila bajo el título *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, de gran difusión. Y a su vez, la traducción de Murena fue replicada en su totalidad en España por la editorial Edhasa, que solo le agregó un prólogo de los editores, y la tituló *Angelus Novus*, en 1971; es decir, en el año en que la edición de Benjamin por editorial Taurus recién comenzaba. Sin embargo, este gesto pionero no será continuado en la Argentina por una política coherente y sostenida de edición de Benjamin.[60]

En cuanto a la presencia de Benjamin en la ensayística de Murena, debe destacarse que, a pesar de que se produce en los años en que Benjamin comienza a ser recuperado en los debates de la izquierda radical, en los años de la movilización estudiantil, Murena recupera el otro extremo de la producción benjaminiana, esto es, su filosofía mística del lenguaje. Murena, tras haber practicado una crítica cultural negativa, no materialista, sino más bien fraguada en una crítica de la «civilización fáustica», de la degradación de la cultura en la era de la «tecnocracia» y la «cultura de masas», que supo enlazar a Martínez Estrada con la *Dialéctica del Iluminismo*, intentó en su último libro de ensayos, *La metáfora y lo sagrado* (1973), postular una alternativa a la visión fuertemente negativa de sus trabajos anteriores: un concepto de

60 A lo largo de más de cuarenta años, solo se agregarán las siguientes ediciones de Benjamin: *Reflexiones sobre niños, juguetes, libros infantiles, jóvenes y educación*. Trad.: Juan J. Thomas. Buenos Aires, Nueva Visión, 1974, y su reedición aumentada de quince años después: *Escritos*. Trad.: Juan J. Thomas y Luciana Daelli (con introducción de Giulio Schiavoni), Buenos Aires, Nueva Visión, 1989; *Cuadros de un pensamiento*. Selección, cronología y postfacio de Adriana Mancini, trad. de Susana Mayer (con la colaboración de A. Mancini), Buenos Aires, Imago Mundi, 1992; y el reciente volumen *Estética y política*, Trad. de Tomás J. Bartoletti y Julián Fava, introd. de Ralph Buchenhorst, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2009.

cultura matrizado en la concepción benjaminiana del lenguaje y de la traducción. Frente a la progresiva totalización de lo social operada por la razón científico-técnica, Murena apuesta a la «metáfora» y la «traducción» como promesa de inscripción de lo otro en el lenguaje humano, como apertura de sentido amparada en el fondo insondable, *sagrado*, que preside el acto de traducción y testimonia la fragilidad de la propia historia humana.

> Jamás existirá la versión definitiva de un libro a ningún idioma. Nunca se terminó, se terminará, de traducir libro alguno. Esto exige preguntar: ¿qué es lo absolutamente intraducible que permite y reclama la posibilidad y la práctica infinitas de traducción? Lo absolutamente intraducible es esa Unidad perdida, que la traducción recuerda con su incesante esfuerzo por reunir las cosas convirtiendo unas en otras.[61]

Tal la benjaminiana misión/fracaso (*Aufgabe*) del traductor según Murena.

> La dispersión por la tierra, la confusión de la lengua tienen por fin indicar otra vez al hombre cuál es su naturaleza, cuál es su destino: la diversidad, el reino de las diferencias. El gesto de Yahveh libera al hombre de la locura del discurso único, de la obsesión del regreso: le indica que el camino de retorno está para él solo a través de la aceptación de la diversidad.[62]

Esta voz, totalmente anacrónica en la Argentina de 1973, intentaba plantear una respuesta, desde el limitado horizonte de una crítica cultural espiritualista, a la uniformización de la sociedad de masas, e intenta dar cuenta del espiral de violencia política (en la esotérica lectura de Murena, consecuencia de la *hybris* de Babel) que asolaba al país en esos años. La voz de Murena tendrá muy escaso eco en aquel entonces, pero será recuperada en nuestros días, en parte a la luz de la reivindicación del Benjamin místico del lenguaje.

61 Murena, H. A. [1973], *La metáfora y lo sagrado*, incluido en id., *Visiones de Babel*, México, FCE, 2002, p. 447.
62 Ibíd., p. 454.

III. Compromiso y vanguardia

Desde una matriz estética y política totalmente diversa, el joven Ricardo Piglia (1940-) se valdrá de algunos aspectos de la crítica benjaminiana, que se adecuaban mucho más a recepción internacional del momento, que volvía sobre un Benjamin marxista, brechtiano, y antifrankfurtiano. En algún sentido y de un modo más militante, pero con alcance teórico mucho menos ambicioso, volvía al Benjamin que le interesó a Guerrero, aunque sin ninguna referencia a este último. A lo largo de la década del setenta, Piglia irá construyendo los parámetros de su crítica de la mano de los formalistas rusos y de Brecht, y es en ese marco que ingresará su acotada recepción de Walter Benjamin. El propio Piglia lo plantea en diversas intervenciones retrospectivas de años posteriores: se trataba «de intervenir en el debate de la izquierda, enfrentar la tradición de Lukács y el realismo, empezar a hacer entrar los problemas que planteaban Brecht, Benjamin, la tradición de la vanguardia rusa de los años '20, Tretiakov, Tinianov, Lissitsky».[63]

Piglia inscribe a Brecht y Benjamin en el contexto de los debates sobre compromiso y vanguardia, característicos en toda Latinoamérica en aquellos años de fuerte politización. Construye un Benjamin que permite conciliar los reclamos de articular vanguardia política y vanguardia estética en un mismo programa estético-político, en una verdadera «estética de la producción». Según Piglia, pensar a la cultura como rama de la producción material de la sociedad –meollo de una tal estética– permitiría ir más allá de la escisión entre cultura y política, presente no solo en las estéticas idealistas, sino también de las estéticas marxistas «humanistas» que tanta influencia tuvieron en nuestro país y en el debate internacional a lo largo de los años sesenta, sobre todo a través del «compromiso» sartreano o del «realismo» lukácsiano. En las estéticas «humanistas», según Piglia, conviven sin problemas opinio-

63 Piglia, R. «Novela y utopía», entrevista de Carlos Dámaso Martínez. En: *La Razón*, 15 de septiembre de 1985, incluida en –, *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Planeta/Seix Barral, 1986.

nes políticas izquierdistas con prácticas artísticas burguesas, una escisión que se haría patente en el paradigmático rechazo de la vanguardia por parte de Lukács. Eso no sería sino una consecuencia de continuar pensando el arte –desde las matrices burguesas y «humanistas» del idealismo alemán– como expresión del espíritu y no como parte del proceso material de producción. Contra ello, Piglia recupera al Benjamin de «El autor como productor»:

> Como había planteado Walter Benjamin: «En lugar de preguntarse cuál es la posición de una obra *en relación* con las condiciones de producción de una época, hay que preguntarse cuál es su posición *en el interior* de esas condiciones de producción. Esta pregunta afronta directamente *la función* que tiene una obra en el interior de esas relaciones de producción».[64]

Y si el arte es una rama de la producción material de la sociedad, no precisa de un régimen realista de representación para reivindicarse como *político*: él mismo es una fuerza de producción más. De este modo, se puede reivindicar su *especificidad* (con lo cual la vanguardia se legitima como lo más avanzado de las fuerzas de producción estéticas) *a la vez que* reclamar su radical sentido *político*, ahora inmanente. Piglia disuelve de este modo la frontera entre cultura y política, intentando enfrentar la tradición del realismo (que no solo remite a su visión de Lukács sino también a su alejamiento de la generación de escritores argentinos anterior, de *Contorno* y *El escarabajo de oro*, y del *Boom* latinoamericano en general) y articular así el compromiso político con la experimentación estética.

También se pueden encontrar referencias directas o alusiones a Benjamin en la propia narrativa pigliana. Y si tenemos en cuenta la fuerte influencia de su obra, narrativa y crítica, en los

64 Piglia, R., «Notas sobre Brecht», en *Los Libros* 40 (1975), p. 7 (cursivas de Piglia). Es importante destacar que Taurus editó las *Tentativas sobre Brecht* recién en 1975, mientras que en el Río de la Plata ya contábamos con una edición uruguaya desde 1970 (*Brecht, ensayos y conversaciones*, Montevideo, Arca), una edición realizada a instancias de Ángel Rama (según nos precisara Ricardo Piglia en una comunicación personal). Sin embargo, en este pasaje, Piglia remite, no a la edición uruguaya ya citada, sino a «Walter Benjamin, *Essais sur Bertolt Brecht*, París, Maspero, 1969».

años ochenta, a pesar de no haber escrito casi sobre Benjamin, sus breves comentarios tuvieron cierto impacto en la siguiente etapa de recepción, posterior a la dictadura.

IV. Modernidades en disputa

De hecho, el ámbito de la revista *Punto de Vista*, de la que Piglia participara en sus primeros números, fue uno de los principales focos de difusión de Benjamin en los años ochenta. Con todo, la producción sobre Benjamin en los ochenta es aún muy magra. Su nombre circulaba asiduamente, pero sin cristalizar en lecturas críticas de su obra. En realidad, la recepción más productiva recién se producirá a partir del Simposio de 1992, al que luego nos referiremos.

Estamos ahora en los años de la posdictadura. La «crisis del marxismo» y la irrupción de las temáticas de la «Modernidad» y su «crisis» marcan la época. Libros como *Viena Fin-de-Siècle* de Carl Schorske o *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, de Marshall Berman, serán el marco en el que ingresará un Benjamin profeta de la Modernidad, fisonomista de la gran ciudad, teórico de la experiencia. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, de Beatriz Sarlo (directora de *Punto de Vista*), de 1988, es un influyente producto de este clima que, apenas mencionando a Benjamin como inspirador en su prólogo, marca sin embargo el signo de una época, y que pudo ser leído en paralelo al tipo de indagación de «El París del Segundo Imperio en Baudelaire». Los trabajos sobre Baudelaire serán el eje de este tipo de lectura, a los que se sumará una incipiente lectura del *Libro de los pasajes*.

En este contexto es de destacar un intercambio polémico que se publicó en la revista *Punto de Vista*, y que ya en 1988 anticipa dos influyentes modulaciones de lectura de Benjamin a partir de entonces en nuestro país. El cruce se compone de un artículo de Ricardo Forster, una respuesta crítica de Anahí Ballent, Adrián Gorelik y Graciela Silvestri, una respuesta polémica

del primero, y una breve nota final de los segundos.[65] El debate tendrá como eje la pregunta por la Modernidad y su relación con la ciudad. Forster, en su artículo inicial, se esfuerza por destacar, tal como lo hará sostenidamente a lo largo de su itinerario, los «claroscuros de la Modernidad», proponiendo una dialéctica en el seno de las vanguardias de principios del siglo XX entre una tendencia racionalista, funcionalista y modernizadora, y una «dimensión onírica, nocturna y arcaizante», en la que ve aflorar «viejos temas románticos», o «símbolos de perfiles míticos». Diagnostica en el devenir urbano subsiguiente el primado de la versión racionalista e ingenieril, denuncia la «mecanización del arte y de la vida», la «descomposición» y «deshumanización» de la ciudad en la «metrópolis» contemporánea, y propone provocativamente en el final de su ensayo: «Frente al desencantamiento del mundo provocado por la modernidad secularizadora es posible, siempre desde la perspectiva de la resistencia, aportar a su reencantamiento, posar la mirada en otro horizonte». El Benjamin teórico de la experiencia urbana ya aparece en este ensayo, junto a Simmel, en la lectura de Cacciari, junto al ya citado Berman, y en un contexto embebido de la problemática de la Viena *fin de siècle*. Lo que más nos interesa es que ya aquí vemos las claves de la lectura que Forster comienza a diseñar de Benjamin, y que cristalizarán en sus libros posteriores: no tanto Benjamin por Benjamin mismo, sino mediante la recuperación de un tramo particularmente intenso del pensamiento de entreguerras y una combinación deliberadamente ecléctica de sus principales representantes; un Benjamin ajeno al marxismo militante de los 70, lejano ya al *plumpes Denken* (pensamiento rudo) de Brecht, y mucho más próximo a una crítica cultural negativa en clave ensayística; la presencia de la dimensión «romántica», «mítica», que luego cobrará espesor en su sostenida tematización de la dimensión judía del pensamiento benjaminiano.

65 Forster, R., «Perplejidades de la modernidad», *Punto de Vista*, nº 31, 1987; Ballent, A. / Gorelik, A. / Silvestri, G., «Ante las puertas de la ciudad. Zaratustra o su mono», *Punto de Vista* nº 32, 1988; Forster, R., «Las otras puertas del burdel», y Ballent, A. / Gorelik, A. / Silvestri, G., «Vanguardias: filosofía e historia», *Punto de Vista*, nº 33, 1988.

La crítica de Ballent, Gorelik y Silvestri, para lo que a nosotros nos interesa, se plantea desde un mismo registro de legitimidad, esto es, desde «el trabajo de la escuela de Venecia a partir del ‘descubrimiento’ de Benjamin y la ‘Gran Viena’», pero plantea fuertes objeciones al planteo de Forster: a) una crítica de la idea de «dos modernidades», o mejor, de la dualidad entre «racionalización» y «mito», y el esfuerzo por una visión más matizada y diferenciadora de lo moderno, lo urbano y las vanguardias; b) una crítica del uso «romántico» de la producción teórica de la «escuela de Venecia», la que en realidad sería crítica, según los articulistas, de ese sesgo «anti-metropolitano» de Forster; c) una crítica de la crítica cultural meramente negativa, y su prejuicio antimodernizador, antitecnológico, que no ve el costado «positivo» y «constructivo» de la vanguardia. Todo ello desde la reivindicación de una mirada *histórica* (en implícita polémica con la perspectiva ensayístico-filosófica del criticado) que permita pensar la ciudad real, incluso desde una perspectiva de intervención concreta sobre la planificación urbana de Buenos Aires.

Estas dos líneas de lectura son anticipatorias no solo de la recepción posterior de Benjamin, sino también del propio devenir de una franja importante de la historia intelectual argentina de los últimos años, reflejando dos actitudes diversas ante la Argentina posdictatorial: por un lado, el espacio democrático-progresista, anclado en una defensa del modernismo estético y de la Ilustración filosófica, de *Punto de Vista*; por otro, la crítica cultural negativa, el ensayismo antiprogresista, de tintes romantizantes, sensible a la dimensión no iluminista de lo moderno y a la dimensión no republicana de lo político, que en los años noventa encuentra un espacio en la revista *Confines* (luego *Pensamiento de los confines*), con el propio Forster, además de Nicolás Casullo y Alejandro Kaufman como principales animadores.[66]

66 Es notorio que los propios protagonistas de este tramo de nuestra historia intelectual resaltarán esta disyuntiva, incluso para el caso específico de la recepción de Benjamin. Véase Sarlo, B., «Lectores: comentaristas y partidarios», en id., *Siete ensayos sobre Walter Benjamin* (Buenos Aires, FCE, 2000). Por su parte, Forster ofrece su propia versión en su «Lecturas de Benjamin: entre el anacronismo y la actualidad», en Buchenhorst, R. y Vedda, M. (eds.), *Obser-*

Pero tampoco pueden perderse de vista los fuertes puntos de contacto entre ambas lecturas, que dan cuenta de un zócalo ideológico de época: por un lado, el eje de la recepción de Benjamin es el problema de lo moderno y la ciudad, Schorske y Berman son referencias indiscutidas; por otro, el Benjamin marxista, brechtiano, el teórico de la condición del intelectual bajo el capitalismo, apenas si aparece en esta etapa de recepción. En el próximo apartado veremos las excepciones a este consenso finalmente «posmarxista». Pues, en efecto, el antiprogresismo de Forster no repone el «materialismo histórico» benjaminiano, sino la dialéctica de catástrofe y redención, ese «mesianismo» que, si en los años noventa lo lleva a través del descubrimiento del judaísmo y del «anticapitalismo romántico», en la década siguiente aproxima a Forster a los «populismos» latinoamericanos, ajenos al progresismo democrático-iluminista de sus contrincantes. Y a su vez, si los ensayistas de *Punto de Vista* recuerdan, con justicia, la proximidad de Benjamin con el ímpetu tecnológico y modernizador de la vanguardia histórica, no lo hacen, como Benjamin, vinculando ese modernismo intrínsecamente con los intereses militantemente emancipatorios del singular marxismo benjaminiano. Nos recuerdan, acertadamente, que Benjamin quiso «comprender juntos Breton y Le Corbusier», pero olvidan que el espacio en el que esa articulación se hacía posible era el «materialismo histórico» benjaminiano y sus categorías clave, como «fetichismo de la mercancía», «montaje» o «imagen dialéctica».

En este contexto se publica en la Argentina el primer libro dedicado a Benjamin: *W. Benjamin – Th. W. Adorno: el ensayo como filosofía* (1991), de Ricardo Forster. El libro desarrolla la línea de lectura antes sugerida, con un acento cada vez más marcado en las relaciones entre Benjamin y el judaísmo. Los principales parámetros de la lectura de Forster serán Gershom Scholem y Hanna Arendt, George Steiner y Elias Canetti. Consecuentemente, se privilegia el Benjamin cabalista de Scholem, el *homme de lettres* y «pensador poético» de Arendt, el teólogo del lenguaje

---

vaciones urbanas: Walter Benjamin y las nuevas ciudades, Buenos Aires, Gorla, 2008.

de Steiner, el clima *Mitteleuropa* de Canetti. Aparece marcadamente la figura del pensador del *exilio* (más en el sentido de la *diáspora* que en el de la precarización material del intelectual), y los textos más convocados serán, lógicamente, los ensayos sobre el lenguaje y las tesis «Sobre el concepto de historia». En algún sentido, Forster regresa al tono de lectura de Murena (no es un azar que *Confines* haya contribuido a la relectura de Murena).

No nos sorprenderá que, en un artículo de Ballent, Gorelik y Silvestri dos años posterior, «Las metrópolis de Benjamin»,[67] nos encontremos con un diagnóstico crítico, precisamente, de ese Benjamin que Forster construía en su libro y que luego el grupo de *Confines* mostrará en su revista. Con un ojo en los últimos desarrollos (posmarxistas) de los italianos M. Cacciari y F. Dal Co (otrora destacados miembros de la escuela de Venecia), y el otro puesto en lecturas locales como la de Forster, critican un «clima heideggeriano que recupera el intento de salir del pensamiento dialéctico-constructivo [...]. Y así se llega a una acepción, débil y no trascendente, de lo místico». Denuncian que reuniendo una serie de motivos, a saber,

> el desplazamiento de Benjamin desde la variada constelación del marxismo occidental al pensamiento original de los judíos de la Europa central; y la atención a un lenguaje metafórico, cuya función ya no es ilustrativa o argumentativa, sino sustantiva [...], aparece el nuevo Benjamin para la cultura urbana.[68]

Esta doble tendencia («comentadores» y «partidarios», «modernistas» y «críticos de lo moderno», «progresistas» y «románticos») determinará en parte la posterior producción sobre Benjamin. Así, en la línea de los «comentadores» pueden destacarse dos trabajos vinculados al círculo de *Punto de Vista*: el muy informado y lúcido ensayo de Ricardo Ibarlucía sobre Benjamin y el surrealismo,[69] o el prolijo ensayo del escritor Martín Kohan

67 Ballent, A. / Gorelik, A. / Silvestri, G. (1993), «Las metrópolis de Benjamin». En: *Punto de Vista* 45 (1993).

68 Ibíd., p. 25-26.

69 Ibarlucía, R., *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires, Manantial, 1998.

sobre Benjamin y «las ciudades».[70] La otra línea se desplegará en los múltiples libros de Forster,[71] y en el ámbito de la revista *Confines*, sobre todo en las apropiaciones de Casullo y Kaufman, muy relevantes para la difusión de esta lectura centroeuropea de Benjamin.[72]

En este contexto de discusión se realizó en octubre de 1992, en el Goethe-Institut de Buenos Aires y a instancias de Nicolás Casullo, un simposio internacional sobre Walter Benjamin, con motivo del centenario de su nacimiento. A partir del congreso se publicó un volumen que reúne los trabajos presentados.[73] La importancia de este encuentro es difícil de exagerar, y se la puede analizar destacando tres de sus logros fundamentales: haber reunido a los principales investigadores sobre Benjamin de nuestro país; haber incluido a protagonistas fundamentales de la recepción latinoamericana, sobre todo de la tan dinámica recepción brasileña; haber invitado a destacados investigadores benjaminianos alemanes. Desgraciadamente, esta cuidadosa atención al ámbito internacional de la recepción benjaminiana desapareció hasta tiempos muy recientes.[74] En cualquier caso, no caben dudas de que con

70 Kohan, M. *Zona urbana. Ensayo de lectura sobre Walter Benjamin*, Buenos Aires, Norma, 2004.

71 Véase sobre todo Forster, R., *Walter Benjamin y el problema del mal*, Buenos Aires, Altamira, 2001; pero también id. y D. Tatián, *Mesianismo, nihilismo y redención: de Abraham a Spinoza, de Marx a Benjamin*, Buenos Aires, Altamira, 2005; id., *Los hermeneutas de la noche. De Walter Benjamin a Paul Celan*, Madrid, Trotta, 2009; id., *Benjamin; una introducción*, Buenos Aires, Quadrata/Biblioteca Nacional, 2009.

72 Véase Casullo, N. / Forster, R. / Kaufman, A., *Itinerarios de la modernidad*, Buenos Aires, Eudeba, 1999, en el que se entrelazan, en un libro conjunto, los temas antes referidos. Tampoco hay que olvidar que Casullo, en los mismos años en que Forster dibuja los perfiles de su visión de Benjamin, edita un volumen sobre Viena, significativamente titulado *Viena del 900. La remoción de lo moderno* (Buenos Aires, Nueva Visión, 1990).

73 Se trata de VVAA, *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Buenos Aires, Alianza/Goethe-Institut, 1993.

74 En los que dos importantes compilaciones recuperan los lazos con la recepción latinoamericana y alemana: Buchenhorst, R. y Vedda, M. (eds.) (2008), *Observaciones urbanas: Walter Benjamin y las nuevas ciudades*.; y Vedda, M.

este Simposio comienza una nueva etapa, de recepción más rica y rigurosa de la obra de Walter Benjamin en nuestro país.

V. Un marxismo de la adversidad

Una línea menos visible en la escena intelectual argentina, pero no menos relevante, se esforzó por recuperar activamente el trasfondo marxista del pensamiento benjaminiano. En todos los casos, se destaca la singularidad, excepcionalidad, o heterodoxia benjaminiana. Pero también en todos los casos aparece Benjamin como un modo de salvar el marxismo en la era de la crisis terminal de sus versiones clásicas, ortodoxas o dogmáticas. De ese modo se perfilan los trazos de lo que José Sazbón llamara, en uno de sus exquisitos ensayos, un «marxismo de la adversidad», esto es, un pensamiento que, consciente de la catástrofe, intenta aún construir una perspectiva emancipatoria desde el horizonte (profano) del legado de Karl Marx.

La lectura de Benjamin por parte de José Aricó (1931-1991) encierra cierta paradoja: Aricó fue de los pocos que insistirán marcadamente en el costado marxista del pensamiento benjaminiano, pero a la vez su descubrimiento de Benjamin se produce en los mismos años en que se compromete con la recuperación del socialismo revisionista y socialdemócrata que Benjamin tanto criticara. Con todo, será Aricó quien recogerá del modo más ejemplar en nuestro país el reclamo benjaminiano de un rescate de la tradición de los oprimidos. La dispersa presencia de Benjamin en sus escritos coincide con su formulación de lo que podríamos llamar el programa de una historia del marxismo latinoamericano, que comienza a plantear desde fines de los años setenta, con sus trabajos sobre José Carlos Mariátegui. De hecho, será en sus textos sobre el peruano donde más asiduamente aparece el nombre de Benjamin, otro soreliano crítico del marxismo mecanicista. En esa suerte de autobiografía intelectual que es *La cola del diablo* aparece una declaración de fe benjaminiana que resume toda la

---

(comp.), *Constelaciones dialécticas. Tentativas sobre Walter Benjamin*, Buenos Aires, Herramienta, 2008.

actividad intelectual ariqueana, al menos, desde fines de los setenta hasta su muerte:

> La tarea entonces no puede ser otra que arrancar el pasado de la tradición en la que las ideologías dominantes lo han aprisionado. Desde esta perspectiva nunca nada se ha perdido para siempre; quien esté dispuesto a hacer saltar el *continuum* de la historia no puede aceptar la trivial creencia en el progreso de la cultura.[75]

Tal el sentido de su recuperación de la figura de Mariátegui, su rescate de Juan B. Justo, y sus múltiples indagaciones sobre las alternativas de un «marxismo latinoamericano».

Uno de los pocos escritos de Aricó enteramente consagrados a Benjamin se titula, significativamente, «Walter Benjamin, el aguafiestas», y preside un suplemento especial de la revista *La ciudad futura*, consagrado al berlinés.[76] Consciente de que la inteligibilidad de la historia surge de un choque entre pasado y presente, Aricó construye una «constelación saturada de tensiones» entre la anomalía de Benjamin en vida respecto de las principales corrientes de pensamiento de su propia época, y la anomalía de su figura en los años en que la «crisis del marxismo» ya mutaba en decidida embestida del neoliberalismo triunfante. Es sugestivo el modo en que los textos de Benjamin que se reproducen en el suplemento rescatan al Benjamin teórico de la condición intelectual, un costado de su pensamiento que ha tenido muy poco eco en nuestro país. Aricó recupera, así, un Benjamin no solo marxista sino incluso militante:

> La intensa actividad de crítico militante que Benjamin desplegó desde fines de los años veinte, es decir cuando inicia su camino

75 Aricó, J. M., *La cola del diablo. Itinerario de Gramsci en América Latina*, Caracas, Nueva Sociedad, 1988, p. 16.
76 *La ciudad futura* 25-26 (1990-1991), suplemento/9: Aricó, J., «Walter Benjamin, el aguafiestas». Aricó también ensaya una primera aproximación a la recepción de Benjamin en Aricó, J. y Leiras, M., «Benjamin en español», incluido en el mismo suplemento. Es de destacar que el suplemento incluye un texto del brasileño Leandro Konder, hito clave en la recepción de Benjamin en Brasil, que lleva por título «Marxismo y melancolía», el título de su libro sobre Benjamin, publicado en esos años: *Walter Benjamin. O Marxismo da Melancolia*. Río de Janeiro, Campus, 1988).

hacia el marxismo y el socialismo, no puede por consiguiente ser olvidada, menospreciada o ignorada, porque de tal modo se dejaría fuera buena parte de su labor y los nudos centrales de su reflexión permanecerían oscuros.[77]

Y cierra la presentación con una declaración categórica, y muy de época:

> Cuando la 'caza al marxista' –ese nuevo fantasma que recorre el mundo– amenaza ser un modo burdo y trivial de disfrazar la incapacidad del pensamiento crítico para volverse práctica transformadora, rescatar el carácter militante de la crítica benjaminiana sigue siendo un modo de cuestionar la aceptación indiscriminada de lo existente. Un modo, en fin, de ser también como él, un aguafiestas.[78]

Sin embargo, Benjamin es para Aricó un inspirador fundamental de los últimos años de su labor, pero no un objeto de estudio. Quien escribió ensayos muy importantes sobre Benjamin, intentando plantear los alcances de su relación con Marx y con el marxismo, es el recientemente fallecido José Sazbón (1937-2008).[79] Tras destacar la singularidad de la apropiación del marxismo por parte de Benjamin, plantea Sazbón:

> La dimensión más general y sistemática de aproximación entre Marx y Benjamin –así como la que permite apreciar la 'contribución' de este último al marxismo– surge de la siguiente premisa: en su tarea de profundización del materialismo histórico, Benjamin, en su libro sobre los Pasajes, habría buscado configurar la superestructura cultural del capitalismo como un complemento de la elaboración, por Marx, de las articulaciones de su estructura económica.[80]

77 Aricó, J., «Walter Benjamin, el aguafiestas», cit., p. 15

78 Ibíd.

79 Entre sus trabajos habría que destacar «Historia y paradigmas en Marx y Benjamin» y «La historia en las 'Tesis' de Benjamin: problemas de interpretación», en Sazbón, J. *Historia y representación*, Buenos Aires, UNQ, 2002, y «El legado teórico de la Escuela de Frankfurt», «Historia y experiencia» e «Historia intelectual y teoría crítica», en Sazbón, J., *Nietzsche en Francia y otros estudios de historia intelectual*, Buenos Aires, UNQ, 2009.

80 Sazbón, J., «Historia y paradigmas en Marx y Benjamin», cit., p. 158

A partir de esta premisa, Sazbón desenvuelve las miradas de ambos en torno a una diversidad de tópicos de la tradición marxista: la relación estructura/superestructura, la revolución, la historia, la utopía, el movimiento obrero, las el fetichismo de la mercancía, la relación entre producción y circulación, etc. La sobria y cristalina escritura de Sazbón evita la (tan frecuente) lectura admirativa, y plantea también con claridad los límites de la aproximación entre Marx y Benjamin. En otro de sus trabajos contrasta los proyectos intelectuales de ambos, señalando:

> El de Marx suponía una apuesta a la coordinación positiva de ilustración científica y voluntad emancipatoria. Benjamin, en cambio, testigo de la declinación de esa promesa, confió más bien en un brusco despertar mesiánico y en una recuperación de la energía utópica del pasado.[81]

Frente a Marx, destaca Sazbón en Benjamin «su sombría certidumbre de la precariedad del canon ilustrado en una época de barbarie triunfante», y remata: «Se diseña así un marxismo de la adversidad, abismalmente consciente de los espejismos que generaron su parálisis y de las servidumbres que fomentaron su impotencia.»[82] Como Aricó en el ámbito de la historiografía de las izquierdas, Sazbón, en un dominio teórico-filosófico, nos ofrece, no solo una matriz desde la cual pensar las relaciones entre Benjamin y el marxismo, inscribiéndolo certeramente en el ámbito del marxismo occidental, sino además la apuesta por un marxismo crítico en un contexto histórico de máxima adversidad ideológico-política. Si Aricó nos legó un amplio programa –benjaminiano– de rescate de la tradición de los oprimidos en Latinoamérica, Sazbón nos dejó un modelo de labor crítica que aúna el rigor y la sobriedad con una inextinta exigencia emancipatoria.

VI. Memoria y experiencia

Sin embargo, uno de los ámbitos en que la presencia de Benjamin se ha tornado más intensa en el último tiempo es la

81 Sazbón, J., «Historia y experiencia», cit., p. 286.
82 Ibíd., p. 287.

arena de discusiones en torno a la «memoria». Discusiones que, como se sabe, se intensificaron después de mediados de los años noventa, y, sobre todo, en los últimos años, en los que diversas coyunturas políticas y culturales marcaron un verdadero auge de la memoria en nuestro país. En los años de la «recuperación» de los centros clandestinos de detención y de la reapertura de los juicios contra los genocidas, la «memoria» marca el signo de la más reciente recepción de Benjamin en nuestro país.[83]

En este contexto, ya no será ni el Benjamin vanguardista, ni el Benjamin teórico de lo moderno, ni el Benjamin marxista el que prevalecerá. El interés se centra, más bien, en el teórico de la experiencia y, más en particular, del *ocaso* de la experiencia. Benjamin no entra ya en sintonía con las ciudades de Schorske o Berman, ni con las tradiciones de Marx o la escuela de Frankfurt (ni mucho menos con los viejos tópicos de Malraux o Brecht), sino con Giorgio Agamben o Paul Ricoeur, con Andreas Huyssen o Georges Didi-Huberman. Ya no se recuperan tanto los textos sobre Baudelaire, ni la fisonomía urbana del *Libro de los pasajes*, sino trabajos como «El narrador» o «Experiencia y pobreza»; y si las tesis «Sobre el concepto de historia» pudieron ser leídas como un manifiesto de marxismo crítico, ahora son mucho más una melancólica teoría de la rememoración. Desaparecen el *flâneur* y el París del Segundo Imperio y emergen los conceptos de *ruina*, de «memoria involuntaria», y la problemática de Auschwitz. En este contexto cobran nueva legitimidad los tópicos del Benjamin judío.

De este nuevo contexto, en el que Benjamin aparece de manera recurrente y diseminada, solo quisiéramos mencionar dos emergentes de importancia. Por un lado, el modo en que Beatriz Sarlo sitúa a Benjamin en el centro de uno de los debates que, en torno a la problemática de la memoria, ha cobrado mayor rispi-

83 Un claro signo de este constelación de época es el «III Seminario Internacional de Políticas de la Memoria: 'Recordando a Walter Benjamin: Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria'», que tuviera lugar en octubre de 2010 nada menos que en el predio de la ESMA (la Escuela Mecánica de la Armada, el principal centro clandestino de detención durante la última dictadura militar).

dez: el debate sobre el *testimonio* y el lugar de la experiencia subjetiva. En un libro polémico, Sarlo denuncia un «giro subjetivo» en la cultura contemporánea, criticando, a partir de la convicción de que es más importante entender que recordar, una cultura de la memoria que sitúa a la experiencia personal como argumento de verdad. En ese contexto Benjamin aparece como quien planteara de manera cabal las aporías de la relación entre historia y memoria, entre saber y experiencia. Sarlo propone una tensión entre «El narrador» y las tesis «Sobre el concepto de historia»: si el primero diagnostica «la disolución de la experiencia y del relato que ha perdido la verdad presencial antes anclada en el cuerpo y la voz»,[84] en las segundas Benjamin criticaría el gesto cosificador del positivismo, que anula la relación entre la verdad histórica y la subjetividad que la experimenta, apostando a la redención del pasado por la memoria. Según Sarlo, lo que en Benjamin permanecía como aporía desgarradora (por un lado, disolución de la experiencia; por otro, su restitución por la memoria), una aporía que lo condujo a la apuesta desesperada por lo mesiánico, en el presente de nuestra «cultura de la memoria» es tomado con la liviandad de una disponibilidad experiencial del pasado que el propio Benjamin rechazó.

> Según Benjamin, aquello que fue posible hasta un momento determinado de la historia se volvió imposible, a causa del carácter irreversible de la intervención capitalista moderna sobre la subjetividad; pero hoy, incluso citando a Benjamin, la restauración de un relato significativo de la experiencia se considera posible, pasando por alto precisamente aquello que, para Benjamin, volvía trágica la situación contemporánea.[85]

84 Sarlo, B., *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, p. 34.
85 Ibíd., pp. 50-51. Véanse Vallina, C. (ed.), *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2009; y Kaufman, A., «Aduanas de la memoria. A propósito de *Tiempo pasado* de Beatriz Sarlo», en *Zigurat*, 6 (2006), Carrera de Ciencias de la Comunicación, UBA, que incluye una crítica a su lectura de Benjamin, en la que se prolonga el contrapunto planteado en nuestro apartado IV.

Por su parte, un importante libro sobre las formas de reconstrucción del pasado reciente, dedica la mitad de su extensión a problematizar «pensamientos sobre la memoria y la historia», ofreciendo, en una serie de amplios artículos relativamente independientes, presentaciones al pensamiento de Marx, Nietzsche, Benjamin, Koselleck, Ricoeur y Agamben sobre la problemática. Bajo el título «Benjamin o la cita revolucionaria con el pasado» se recupera fuertemente el sentido político de la concepción benjaminiana de la memoria. De este modo, Benjamin ingresa en un debate particular, en una mesa de discusión junto a una selección singular de pensadores, y lo hace en el formato de un libro de divulgación que pretende instalar las coordenadas de un debate político sobre el pasado reciente. Ya en la propia introducción al libro muestran los autores el talante benjaminiano de la problemática en juego en la Argentina contemporánea: «La memoria, los testimonios, representan los intentos por conjurar el carácter intransmisible de la experiencia vivida en la modernidad tardía.»[86]

VII. Coda

Este rápido recorrido nos permite afirmar que la recepción de Walter Benjamin en la Argentina ha sido singular y paradójica. Próxima a (y en parte dependiente de) la recepción internacional, sin embargo ostenta marcas que le otorgan un carácter particular. La «constelación austral» del pensamiento benjaminiano ha sido pionera y extendida, a la vez que magra e intermitente. El primer impacto de Benjamin en nuestra historia intelectual se puede reconocer en años muy tempranos, anteriores en mucho a los de su recepción internacional; sin embargo, el primer libro a él dedicado se publica recién en 1991. La edición internacional de Benjamin tiene un hito precursor en la Argentina, con la publicación en 1967 de sus *Ensayos escogidos*, pero la historia de

86 Oberti, A. y Pittaluga, R., *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2006, p. 23

ediciones de Benjamin en la Argentina apenas cuenta, hasta la fecha, con cuatro libros del berlinés editados en el país. Por último, Benjamin se convirtió con los años en una moda apasionante para la intelectualidad de izquierda (tan difundida que hasta se ha dejado oír un irónico «olvidar a Benjamin»[87]), pero la efectiva producción sobre Benjamin en la Argentina es bastante magra, aún hoy, incluso comparada con la recepción en otros países no centrales. El objetivo de este trabajo fue delinear en sus trazos más generales los perfiles del proceso de recepción de Benjamin en la Argentina, a los fines de rescatar y valorar lo hecho, y de calibrar lo que queda por hacer. Buscando reponer uno de los hilos que componen la trama del pensamiento crítico en nuestro país, sus posibilidades y sus tareas, intentamos propiciar las condiciones de la siempre latente pero elusiva actualidad de Walter Benjamin en la Argentina.[88]

87 Véase Sarlo, B., «Olvidar a Benjamin» en *Punto de Vista,* nº 53, 1995 (incluido en sus ya citados *Siete ensayos*). Véase asimismo la respuesta crítica de Acha, J. O., «¿Olvidar a Benjamin? (Historicidad e interpretación)». En: *Punto de Vista*, nº 55, 1996.

88 Para ampliar la mirada hacia el contexto latinoamericano de recepción, remitimos a Pressler, G. K., *Benjamin, Brasil: a recepçao de Walter Benjamin, de 1960 a 2005. Um estudo sobre a formaçao da intelectualidade brasileira*, São Paulo, Annablume, 2006; y a Nitschach, H., «Walter Benjamin in Lateinamerika: Eine widersprüchliche Erfolgsgeschichte», en Birle, P. y Schmidt-Welle, F. (eds.): *Wechselseitige Rezeptionsprozesse Deutschlands und Lateinamerikas im 20. Jahrhundert*, Frankfurt/Main, Vervuert, 2007.

3. Brecht y América Latina

modelos de *refuncionalización*

Esta actitud reverente se volvió contra los clásicos. Los homenajes
los deterioraron, el humo del incienso los ennegreció.
Una actitud más libre los habría favorecido más; una actitud
como la adoptada por la ciencia ante los descubrimientos,
aun los más grandes: siempre rectificando, o incluso rechazando,
no por espíritu de contradicción, sino llevada por la necesidad.
Bertolt Brecht

¿Copiar a Brecht? Nunca, sería pobre e inútil.
¿Imitarlo? No tiene sentido. ¿Trabajar con él? Sí.
Fernando Peixoto

I. *Umfunktionierung*

Intentaremos en este ensayo una aproximación a una temática compleja y desmesurada: la presencia de la producción estética y teórico-política de Bertolt Brecht en algunos aspectos de la cultura latinoamericana del pasado siglo. Reflexionar sobre los posibles sentidos de la presencia de Brecht en los países latinoamericanos involucra toda una serie de dificultades características de cualquier abordaje de los complejos procesos de «transculturación».[89] Pues partimos del presupuesto de que

89 Tomamos libremente el famoso concepto forjado en 1940 por el cubano Fernando Ortiz en *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar*, y luego eficazmente desarrollado por otros críticos latinoamericanos como el uruguayo Ángel Rama. No es un azar que haya sido un crítico brechtiano interesado en las relaciones entre Brecht y Oriente, Antony Tatlow, quien haya desarrollado

estudiar la «recepción» como un mero proceso de «influencia», de «aculturación» mecánica, de transmisión aproblemática de los «bienes culturales» resultaría estéticamente engañoso (pues nos haría buscar lo que no importa), epistemológicamente insostenible (puesto que apenas si trasladaría la teoría del reflejo a los cánones de la historia cultural) y políticamente regresivo (pues sería sólo una pátina de legitimación del imperialismo cultural). Y más aún tratándose de un autor como Brecht. Pues él mismo nos ha legado una amplia reflexión crítica acerca de los procesos de transmisión cultural. Su concepción irreverente de los clásicos, su tematización de la tradición en términos de «apropiación», su crítica de la noción burguesa de autenticidad (y las famosas acusaciones de plagio en su contra), o el rol clave que la noción de *Umfunktionierung* («transformación funcional» o «refuncionalización») del arte fue adquiriendo en sus escritos, nos muestran un pensador para el cual las tradiciones no han de ser una carga sino un disparador. Por lo tanto, nuestra relación con su producción no podría ser ni sojuzgante, ni ritualizada, ni sustancial, sino libre, desprejuiciada e incluso instrumental. Brecht mismo nos invita a pensar su legado no como venerable «bien cultural» a conmemorar, sino como eficaz *caja de herramientas* a utilizar, nunca como una bella flor en el jardín del espíritu de las izquierdas, sino como pertinaz crítica del espíritu –incluido el de izquierdas– en nombre de la materialidad de las relaciones sociales, y del lugar estratégico del arte en las mismas.

Esta actitud polémica de Brecht respecto de la tradición representa un primer paralelo con arraigadas y vigorosas corrientes de la tradición crítica latinoamericana. Desde el ya mencionado concepto de «transculturación» del cubano Fernando Ortiz, pasando por la sonada noción de «antropofagia» de Oswald de Andrade y la vanguardia brasileña de los años 20, hasta las sutiles

---

una idea análoga, al hablar de una «dialéctica de la aculturación»: «A pasaje through the 'foreing' can be the only way of encountering the 'self', a process I term the dialectics of acculturation.» (Tatlow, Antony, «The Context of Change in East Asian Theater», en *Brecht in Asia and Africa. The Brecht Yerabook*, vol. 14, Hong Kong, 1989, p. 9)

reflexiones del argentino Jorge Luis Borges sobre la «irreverente» relación de las culturas latinoamericanas, desprovistas del peso de una cultura añeja, con la totalidad del legado cultural de Occidente, los intelectuales y artistas latinoamericanos han producido una amplia gama de reflexiones acerca de su posición marginal en el proceso cultural de Occidente. En todos los casos se trata de actitudes que exploran el potencial crítico universal de las culturas periféricas, *sin renegar de tal condición marginal en la cultura occidental sino, justamente, explotándola*. Ante la situación de despojamiento en la distribución de bienes, también culturales, a que fueron sistemáticamente sometidos estos países, el gesto crítico no parece ser atrincherarse en un aislamiento tan irreal como indeseable, en la afirmación de una «identidad» o una esencia latinoamericana impoluta. Admitiendo que se forma parte de un sistema que excluye al incluir y que incluye al excluir, se trataría más bien de utilizar las módicas ventajas estratégicas que esa posición marginal concede, volviéndolas contra los presupuestos de aquella desigual distribución. Nos referimos a la distancia crítica que se abre entre el «original» y la «copia», y todas las estrategias de parodización y crítica inmanente, de ironía y recreación, que allí pueden desplegarse. No pretendemos afirmar la condescendiente ilusión de un *destino de originalidad* para los países culturalmente dependientes, que en última instancia sería una mera réplica invertida de los presupuestos esencialistas de la cultura dominante. Rechazamos la ingenua celebración de las «ventajas del atraso», como si se tratara de oponer a la «cultura europea de museo» una cultura que aún no ha aprendido a hablar. La potencialidad crítica de la que hablamos es una *tarea*, no un destino ni una esencia: la ardua tarea de refutar un concepto neutro y vacío de universalidad, quebrándolo y mostrando sus fisuras, de realizar el desmontaje inmanente de las pretensiones imperiales de todo modelo de difusión cultural entendido en términos de «fuentes» e «influencias», cuestionando consecuentemente el propio concepto de universalidad del mejor modo: *desde dentro*. De lo que se trataría es de valerse de los aportes de la cultura dominante para hacerlos ingresar en el espacio crítico que se abre en la

distancia latinoamericana, subvirtiendo su preestablecida utilidad para ponerlos al servicio de las necesidades propias. Para decirlo con un término brechtiano: se trata de lograr una «refuncionalización» de las armas del amo para mejor combatirlo. Y esta idea de «transformación *funcional*» resulta particularmente pertinente pues sitúa al arte, a la cultura, como una *función*, es decir, no como una *sustancia* («cultura nacional», «espíritu», «occidente»), de modo que las manifestaciones de la cultura han de ser evaluadas como los hilos de una red estratégica de relaciones, y no como algo a definir por su esencia intrínseca.

El período que abordaremos nos suscita una última reflexión sobre la tradición. Pues en este ensayo nos referiremos a la presencia de Brecht sólo en un período que va de los años '50 a fines de los '70. En parte por razones de espacio, pero también por tratarse de los años de mayor intensidad de diálogo con el legado de Brecht. Los años '80 y '90 fueron los años del fin de la guerra fría, la disolución del bloque soviético, de la «crisis del marxismo», y la restauración conservadora del capitalismo internacional. En Latinoamérica fueron los años del más desaforado capitalismo neoliberal, acompañado por el reflujo de los movimientos populares que agitaron la región en las décadas anteriores. Consecuentemente, el diálogo con Brecht también mermó.

Pero en los primeros años de este siglo XXI, Latinoamérica vive diversidad de experiencias de revitalización política atravesadas de contradicciones y oscilaciones. Estos comienzos de siglo han mostrado una serie de transformaciones en Latinoamérica que han venido apuntando en la dirección de salir de los años del más rabioso neoliberalismo, del desguace del estado, de la más radical acentuación de las desigualdades, de la invisibilización total de los desplazados, de la massmediatización de la política, de la más obscena mercantilización de la vida. Repensar la presencia de Brecht en los '60 y '70 puede ser un modo de acompañar estos procesos de revitalización de la política, desde la especificidad del ámbito cultural. Porque después de todo no son inusuales, en la tradición de los oprimidos, las fracturas en la continuidad del proceso histórico. Un bien conocido amigo de Brecht, Wal-

ter Benjamin, pensaba que esa discontinuidad es precisamente la cifra de la historia de los oprimidos. Benjamin consideraba que los procesos de transmisión cultural son ámbitos fundamentales de la lucha de clases. Que interrumpir el «cortejo triunfal» de la cultura era un objetivo capital de la pedagogía materialista. Que pensar la tradición de los oprimidos como una paradójica tradición de la discontinuidad era el modo de reponer las fuerzas revolucionarias del pasado para la praxis transformadora del presente. Que la «tradición cultural» de los oprimidos es una línea oscilante, puntuada de derrotas, de mundos soñados y de catástrofes, una promesa latente, un oscuro viaje de ensueño siempre presto a despertar como estallido en la acción revolucionaria. Acaso pueda pensarse el legado de Brecht como marcado por la misma frágil fortuna de una tradición en la discontinuidad, y quizá su olvido en los años de la furia neoliberal del capitalismo latinoamericano pueda comprenderse desde la lógica quebrada de la tradición de los oprimidos. De lo que se trataría, más allá de una lógica de la continuidad, es de pensar las alternativas de un presente en condiciones de «actualizar» ese legado, no de conmemorarlo. Un ejercicio, diría Benjamin, de pedagogía materialista.

II. Brecht / Neruda, ida y vuelta

Hay acuerdo en situar el inicio del periplo de Brecht en Latinoamérica (así como también de su masiva difusión internacional) en torno a los años de su muerte, hacia fines de los años '50. De modo que en Latinoamérica, en términos generales, no serán tanto los miembros de la propia generación de Brecht sino los de la siguiente quienes sacarán provecho de su producción.

Sin embargo, a pesar de esta constatación general, nos parece importante destacar ciertos aspectos del vínculo con Brecht de algunos intelectuales latinoamericanos de su propia generación. Una generación que compartió con Brecht los años previos a la guerra fría, los años de la zozobra de entreguerras, de la intelectualidad antifascista, de la solidaridad con la República española,

de los frentes populares, de la edad dorada de las vanguardias, de la guerra y del «ocaso de occidente», de la «crisis de la cultura» y la crisis del capitalismo de 1929. En Latinoamérica, esta «crisis de occidente» fue interpretada por muchos artistas o ensayistas de la época como la oportunidad del subcontinente para cumplir un rol regenerador del hombre y de la historia. Se trata de la generación de José Carlos Mariátegui, César Vallejo, David Alfaro Siqueiros, Raúl González Tuñón, Pablo Neruda, y tantos otros. Intelectuales marxistas y militantes comunistas casi todos. Muchos de ellos (como González Tuñón o Neruda) coincidieron con Brecht en el famoso Congreso de Intelectuales por la Defensa de la Cultura, que tuviera lugar en 1935 en París, y también en la segunda edición de este Congreso, celebrada en Valencia en 1937. Se trata de los años en que, a través del compromiso internacional y colectivo de los intelectuales con el antifascismo, se comienzan a plantear en Latinoamérica los dilemas del escritor «comprometido» con los procesos de transformación social, dilemas que harán eclosión en los años 60 y 70.

De ese primer contacto recordaremos sólo un caso, el del chileno Pablo Neruda (1904-1973), no sólo por tratarse de uno de los máximos exponentes en Latinoamérica de la lírica políticamente comprometida en el siglo XX, sino por la singularidad de su vínculo con Brecht, que viene a confirmar nuestra idea de los intercambios culturales como procesos nunca decididos de antemano, en los que prima la sorpresa y la posibilidad siempre latente de invertir los roles, de subvertir la marcha imperial del «cortejo triunfal de la cultura». En efecto, el encuentro Neruda-Brecht nos muestra, junto a una reconocible presencia brechtiana en la obra madura de Neruda, un poema de Brecht explícitamente inspirado en uno de los poemas de la obra más ambiciosa –y si se quiere «latinoamericana»– del poeta chileno, *Canto General*.

Diversos críticos han señalado analogías entre la obra magna de Neruda, *Canto General*, el gran cuadro épico de América Latina publicado en 1950, y ciertos presupuestos y procedimientos brechtianos. El poema mayor de Neruda sería un ejemplo logrado de *poema épico*, pues se pondrían en juego una serie de estrategias

«épicas», en sentido brechtiano: el uso de narradores múltiples, los permanentes cambios de perspectiva, la reiterada interrupción de la narrativa a través de comentarios, la intercalación de canciones populares con el mismo efecto de interrupción y distanciamiento, la exposición de los dispositivos artísticos puestos en juego en la composición de la obra, la articulación entre poesía y política, etc. Pero si este vínculo nos puede resultar más o menos esperable, un estudio notable de Vera Stegmann nos revela un episodio que invierte el sentido acostumbrado de la difusión de la cultura: ahora es Brecht quien (re)escribe, a partir de un poema de Neruda incluido en *Canto General*, un poema «propio», haciendo además explícita su deuda con el poeta chileno. El poema de Neruda es el último y culminante de la parte IX de *Canto General*, «Paz para los crepúsculos que vienen», una exuberante loa a la paz. Brecht transforma ese poema de Neruda en su «Friedenslied» («Canción de paz»), incluyendo explícitamente la indicación «*Frei nach Neruda*» («*libremente a partir de Neruda*»), publicada inicialmente en sus *Hundert Gedichte* (*Cien poesías*), de 1951.[90]

Como lo señala Stegmann, el tópico de la paz une ambos poemas, pero el contexto político es diverso en cada caso. «Neruda's appeal to peace refers to the relationship between North and South America around 1950. Brecht's poem appeared in the context of the debates on West German rearmament in the 1950s.»[91] Brecht, *frei nach Neruda*, realiza una típica operación de transculturación. No efectúa un mero traslado en el horizonte de lo mismo. Abre un espacio de conflictividad en el que, destituido el fetichismo de la autenticidad, una diversidad de voces se entrelazan buscando un producto nuevo. Brecht *selecciona*, para su reescritura, sólo la primera parte más política y menos personal del poema de Neruda (acorde con su estética más sobria y antir romántica que la del pletórico Neruda). Brecht *transforma* el po-

90 Ambos poemas completos se encuentran en Stegmann, Vera, «Bertold Brecht and Pablo Neruda: Poetry and Politics», en *Brecht 100-2000. The Brecht Yearbook*, vol. 24, Waterloo, 1999 (La colección de *The Brecht Yearbook*, incluidos los volúmenes citados más abajo, se encuentra completa en la web: http://digiAhcoll.library.wisc.edu/German/).
91 Ibíd., p. 156.

ema de Neruda adaptándolo a su propio contexto histórico político que, aunque contemporáneo, no era sin embargo el mismo.

Breve capítulo inicial de la presencia de Brecht en Latinoamérica tanto como del impacto de la cultura latinoamericana en Brecht, el episodio de las relaciones entre Brecht y Neruda nos permite abrir un espacio *relacional* en el que se trastocan los presupuestos habituales de los estudios de «influencias».

III. Del «teatro épico» al «teatro del oprimido»

Un segundo ciclo de los vínculos entre la cultura latinoamericana y Brecht encuentra su auge en los 60 y 70, y que se despliega en el marco general de las disputas de la guerra fría. En el caso particular de Latinoamérica esta nueva etapa de la «recepción» se enmarca en el contexto de las convulsiones que agitaron al subcontinente entre la máxima movilización de masas y los recurrentes golpes militares con los que se buscaba reprimir y acallar esa imparable oleada de radicalización popular, que, a partir de la revolución cubana de 1959, llegó a convertir el subcontinente en símbolo de la renovación política mundial. Son los años en los que el bloqueo de la revolución en occidente, los movimientos de liberación colonial de posguerra, y posteriormente el revelamiento definitivo de los horrores del estalinismo, hicieron pensar que la revolución se había trasladado a los márgenes de los países centrales, al denominado «Tercer Mundo». Son años puntuados por las más vigorosas expresiones de la voluntad de emancipación a la vez que por las más siniestras formas de represión. En ese contexto, la presencia de Brecht resultó oportuna tanto por su aliento marxista, que dialogó con la pasión revolucionaria desatada, cuanto por su militancia anti-fascista, que contribuyó a la crítica de las dictaduras latinoamericanas. Cada una de estas dimensiones fue creativamente aprovechada por artistas y trabajadores de la cultura preocupados tanto por las siempre evitables ascensiones de sucesivos *Arturos Ui* latinoamericanos, cuanto por la articulación de la cultura con los procesos de transformación

social en nuestros países. De este segundo momento, al que dedicaremos los tres apartados que siguen, destaca en primer lugar la presencia de Brecht en el ámbito de las artes escénicas.

Resultaría prácticamente imposible trazar un mapa exhaustivo de la presencia de Brecht en el teatro latinoamericano. Por un lado, la cantidad de puestas de obras de Brecht en los países latinoamericanos resultaría incontable. Una historia de puestas que si bien se concentra previsiblemente en los años 60, ostenta antecedentes notables, como la puesta de la *Ópera de tres centavos* en Buenos Aires en la tempranísima fecha de 1930.[92] Por otro lado, también fue múltiple y variada la asimilación de diversas técnicas y métodos brechtianos en el trabajo de importantes compañías, como el grupo *La Candelaria* dirigido por Santiago García en Colombia, las compañías *Teatro de Arena*, *Teatro Oficina* y *Opinião*, en Brasil, el grupo uruguayo *El Galpón*, o la compañía peruana *Yuyachkani*. Tampoco podría olvidarse el impacto de Brecht diseminado en la dramaturgia latinoamericana, que va desde los argentinos Osvaldo Dragún o Griselda Gambaro, hasta el colombiano Enrique Buenaventura, pasando por el brasileño Chico Buarque, y tantos otros. De esta vasta y pletórica red, con la que habremos de ser inevitablemente injustos, seleccionamos analizar sólo dos casos particularmente destacados: la labor pionera de modernización teatral de Enrique Buenaventura en Colombia, y el «teatro del oprimido» de Augusto Boal en Brasil.

El teatro colombiano es uno de los primeros y más radicales en librar la batalla contra el naturalismo costumbrista tradicional, prevaleciente en el teatro latinoamericano anterior. Más arriba habíamos destacado ya un contexto histórico-cultural general de posguerra que favorecía cierta afinidad con las propuestas brechtianas, pero hubo también razones *inmanentes* al desarrollo de la práctica teatral que justificaron esta aproximación: la búsqueda de una demorada modernización de la práctica y del lenguaje del teatro. Enrique Buenaventura (1924-2003), que en 1962 fundó

92 Pellettieri, Osvaldo, «Brecht y el teatro porteño (1950-1990)», en id., *De Bertolt Brecht a Ricardo Monti. Teatro en lengua alemana y teatro argentino (1900-1994)*, Buenos Aires, Galerna, 1994.

la primera compañía profesional de teatro en Colombia, el TEC (*Teatro Escuela de Cali*, más tarde rebautizado como *Teatro Experimental de Cali*), dio un giro al teatro colombiano, llevándolo del costumbrismo tradicionalista a un plano de experimentación y de ampliación democratizadora del público. En esta empresa, como él mismo lo destaca, se valió de los aportes de lo más avanzado de los desarrollos del teatro a nivel mundial, que para esos años tenía un nombre: Bertolt Brecht. Desde sus primeras piezas se pueden reconocer motivos y técnicas brechtianas: *A la diestra de Dios Padre* (1960) recupera momentos de *El alma buena de Sezuán*, y su ciclo *Los papeles del infierno* (1968) está basado en *Terror y miserias del Tercer Reich*. En 1976 monta una versión de *El que dijo sí, el que dijo no*. Y casi ningún comentario sobre Buenaventura olvida mencionar el nombre de Brecht en el balance de su labor. Pero ¿qué Brecht, y para qué?

En 1958 Buenaventura publica, en la importante revista *Mito*, un ensayo ejemplar, casi programático, titulado «De Stanislavski a Brecht». El ensayo diagnostica y propugna un tránsito, anunciado ya en su título: el paso del teatro tradicional, brillantemente sistematizado por Stanislavski, a un nuevo teatro popular, esbozado en la teoría y práctica de Brecht. En ese marco encontramos una crítica del teatro burgués decimonónico, individualista y de salón, sintetizado en la tríada de «romanticismo, naturalismo y realismo», de difundida vigencia aún en el mundo del teatro y en particular en la tradición teatral latinoamericana. Se plantea luego una crítica de la doble *identificación* actor-personaje y actor-espectador, una crítica del ideal stanislavskiano de «fusión» o «comunión» en la sala y del consecuente privilegio de la *emoción* empática. A partir de estas críticas, Buenaventura plantea la búsqueda de formas no-burguesas de teatro que, desde una «tradición milenaria», se dieron como «fiesta popular», como «representación carnavalesca». Formas que en Occidente declinan con su última expresión en la Comedia dell'Arte, y que apenas quedarían vivas en el espíritu de Charles Chaplin, mientras que en el teatro oriental han subsistido con continuidad. Es entonces cuando Buenaventura postula a Brecht (admirador de

Chaplin y del teatro oriental) como el paladín de la necesitada transformación del teatro occidental. Su diagnóstico es taxativo: «Stanislavski cierra el ciclo burgués, mientras Brecht abre el ciclo contemporáneo y futuro.»[93] Brecht consigue una doble ruptura, técnica y sociológica, que pone al teatro a la altura de las exigencias históricas contemporáneas: rompe con los parámetros de la mimesis naturalista y su ideal de identificación empática, a la vez que rompe con un teatro individualista, de salón. Brecht abre las puertas de un teatro experimental, no centrado en la estética realista ni en la búsqueda de la emoción, sino en las técnicas de la vanguardia y en la reivindicación del juicio racional (a la altura de esta «edad científica»); y, a la vez, abre también las puertas de un teatro popular, dirigido a las grandes masas, ese nuevo público no individualista del siglo XX.

Decía Buenaventura que, según Brecht, ha de establecerse

> una distancia entre actor y personajes y entre estos y el espectador, distancia que permite el rayo luminoso del juicio entre la turbulencia de la emoción. (…) Un análisis más profundo nos enseña cuán cerca está esta estética del arte arcaico y de la tradición occidental del arte popular, desde las representaciones carnavalescas o de Mardi-grass europeas hasta nuestros sainetes antioqueños y costeños.[94]

Encontramos en esta cita un deslizamiento característico de buena parte de la «recepción» de Brecht en el teatro latinoamericano: la superposición de rasgos vanguardistas (aquí las múltiples formas de distanciamiento del *V-effekt*) con prácticas populares (aquí el *carnaval* y el *sainete*) a través del compartido rechazo del arte burgués. Sabemos que el propio Brecht se interesó por estos lazos entre el talante anti-burgués de las vanguardias europeas surgidas de la propia maduración del arte burgués, y el carácter no-burgués de ciertas tradiciones marginales, o pre-capitalistas, como las del teatro *Noh* oriental. Con todo, es esta superposición la que está a la base de los deslizamientos que muchas veces

93 Buenaventura, Enrique, «De Stanislavski a Brecht», en revista *Mito*, Bogotá, año IV, nº 21, 1958, p. 185.
94 Ibíd., p. 187.

condujeron la utilización de Brecht en Latinoamérica más allá de lo que el propio Brecht hubiera aceptado: sea hacia técnicas que no sólo borraban el «cuarto muro»,[95] sino la propia distinción entre actor y espectador; sea hacia una concepción de lo popular mucho más condescendiente que en Brecht con la identificación empática. Paradojas, posibilidades y límites del diálogo entre el *teatro épico* y el *carnaval*.

Algo de esto reconoce Buenaventura años después. A pesar de haber admitido siempre el impacto de Brecht en su obra, destaca provocativamente los límites de ese diálogo: «no hay nada en común entre nuestro caos y su disciplina, nuestra abundancia y su sobriedad, nuestra desmesura y su rigurosa selección, y cuando tratamos de copiar estas cualidades se traducen en ingenuidad y pobreza de medios.»[96] Su Brecht está, explícitamente, *umfunktioniert*.

En 1956, el mismo año de la muerte de Brecht, el brasileño Augusto Boal (1931-2009) se hace cargo de la dirección de uno de los grupos teatrales más dinámicos e influyentes de Brasil: *Teatro Arena*. Allí comenzó una actividad incansable, en su país y en el exterior, que culminó en la formulación de su famoso «teatro del oprimido» en la década de los 70, y que se prolongó hasta su muy reciente muerte. Boal siempre reconoció a Brecht como uno de los pilares de su teatro. Aunque Boal, lejos de ser un brechtiano ortodoxo, planteó una serie de modificaciones (en la teoría y en la práctica teatral) que también lo distanciaron de Brecht. Para resumirlo en pocas palabras: en Boal la disolución del «cuarto muro», propugnada por Brecht, conduce hacia una profundización en lo «popular» que finalmente disuelve la propia separación entre actor y espectador, para regresar (de manera análoga a la de Buenaventura) a la vieja noción del teatro como fiesta popular, como carnaval en el que se ensaya una praxis emancipada, una disolución en acto de todas las jerarquías. En esta dirección desa-

95 Se denomina «cuarto muro» a la frontera imaginaria que, en el marco de los presupuestos ilusionistas del teatro tradicional, separa la obra de la platea, encerrando la representación entre *cuatro* muros y vedando toda relación posible entre actor y espectador.

96 Cit en Gilberto Martínez, «Mi experiencia directa con la obra de Bertolt Brecht», *Conjunto* (Cuba) nº 20, 1974.

rrolló Boal una serie de técnicas y formas teatrales muy influyentes a lo largo y ancho del mapa del teatro político mundial.

Boal reconoce en Brecht a aquel que comenzó a transformar el rol del espectador de pasivo en activo y crítico, devolviendo al público, al «pueblo», lo que le era propio: el teatro como medio de producción. Sin embargo, considera que Brecht no fue lo suficientemente lejos, y utiliza ciertas tradiciones populares latinoamericanas para avanzar en esta dirección. Esquemáticamente, reconoce tres grandes estadios, el aristotélico-burgués (hegeliano, podría agregarse), el brechtiano, y el suyo propio.

> Aristóteles propone una poética en la que el espectador delega poderes en el personaje para que actúe y piense en su lugar; Brecht propone una poética en la que el espectador delega poderes en el personaje para que actúe en su lugar, pero se reserva el derecho de pensar por sí mismo, muchas veces en oposición al personaje. En el primer caso se produce una «catarsis»; en el segundo una «concientización». Lo que propone la poética del oprimido es la acción misma: el espectador no delega poderes en el personaje ni para que piense ni para que actúe en su lugar; al contrario, él mismo asume su papel protagónico, cambia la acción dramática, ensaya soluciones, debate proyectos de cambio –en resumen, se entrena para la acción real.[97]

Aquí podemos reconocer el meollo del «teatro del oprimido» de Boal, que se despliega en una serie de diversas formas y técnicas. Éstas se van desarrollando progresivamente con el objetivo de transformar al espectador en actor, al sujeto que admite pasivamente la historia en un sujeto que interviene activamente en ella. Ya el denominado «sistema comodín», una de las primeras técnicas desarrolladas por *Arena*, avanza en esta dirección, y en un sentido eminentemente brechtiano: utilizaban la figura del «Coringa», un *joker* o narrador, para interrumpir la acción y distanciar los acontecimientos en el sentido del teatro épico. Esta suerte de maestro de ceremonias prologa e interrumpe la obra. Invita a los espectadores a cuestionar la acción en escena o a plan-

97 Boal, Augusto, *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*, Buenos Aires, de la Flor, 1974, p. 24.

tear finales alternativos. Los espectadores y el Coringa entrevistan a los actores acerca de sus roles durante la actuación, teniendo éstos que examinar su propio rol desde fuera, como quería Brecht. Como lo sugiere Joel Schechter, citando al propio Brecht:

> The procedure here is slightly reminiscent of Brecht's unrealized plan (noted in his published diaries) to have two clowns «perform in the interval and pretend to be spectators. They will bandy opinions about the play and about the members of the audience. Make bets on the outcome (…) The idea would be to bring reality back to the things on stage.»[98]

Otra de las técnicas posteriormente desarrolladas por Boal es el denominado «teatro imagen», en el que los espectadores intervienen directamente, ya sin necesidad del *joker*, interrumpiendo la representación, «hablando» a través de imágenes hechas con los cuerpos de los actores. El teatro, como requería Brecht, es interrumpido para que así pierda toda su aura ilusionista y abra el espacio de un distanciamiento que favorezca la activación crítica del público. Aunque esta interrupción es más brutal de lo que hubiera admitido Brecht: no es una interrupción prevista ni por el dramaturgo ni por los actores, ni siquiera por *clowns* mediadores, sino suscitada por el propio espectador, transformado ahora en un sujeto activamente participante de lo que sucede en la escena.

Ya en el «teatro foro», que enraíza en los movimientos culturales populares y de alfabetización latinoamericanos de los 50 y 60 (de hecho, Boal lo concibe durante un trabajo de alfabetización en Perú en 1971), los espectadores convertidos en «*espect-actores*» intervienen directamente, cuando lo consideran oportuno, en la acción dramática y ellos mismos actúan las modificaciones que proponen. Asimismo, el «teatro invisible», transforma un espacio cualquiera en un escenario público, creando situaciones teatrales en espacios públicos a partir de un problema o conflicto común (por ejemplo, el problema de los precios en la cola de un supermercado), pero de modo que el «público» no sabe que el espectáculo está siendo actuado, y que ellos mismos se transforman

98 Schechter, Joel, «Beyond Brecht: New Authors, New Spectators», en Beyond Brecht. The Brecht Yearbook, vol. 11, Detroit/München, 1983, p. 49.

súbitamente en actores involuntarios. De manera espontánea, pues, se suman a la (re)presentación discutiendo sobre el tópico planteado, planteando alternativas, ensayando soluciones.

Ciertamente, podría objetarse que la disolución del «cuarto muro» llevada a este extremo corre el riesgo de disolver la propia especificidad de lo teatral en cuanto tal. Pero sucede que esa «especificidad» misma es lo cuestionado por el planteo de Boal, como en general la «especificidad» de lo artístico es lo cuestionado por el arte político en muchas de sus modalidades. Estas distintas técnicas teatrales son formas sencillas y muy abiertas, en las que Boal está dispuesto a resignar calidad técnica en función de la completa subversión del espectador burgués y su transformación en un *espectactor* que presenta «espectáculos» según sus necesidades de discutir ciertos temas o ensayar ciertas acciones. Estamos, ciertamente, ante un cuestionamiento radical del tradicional régimen de autor y de espectador: el autor ya no se limita al dramaturgo, sino que es un productor colectivo; el espectador ya no es un receptor pasivo, sino que se ve conminado a participar activamente.

Enrique Buenaventura y Augusto Boal son dos de los más destacados «usuarios» de Brecht en el ámbito del teatro Latinoamericano. Sin dudas que no fueron los únicos, pero acaso sí de los más influyentes y, sobre todo, de los más arriesgados y creativos en su aproximación al dramaturgo alemán. Pues a ambos se podría aplicar la máxima de *colaboración* que el director teatral brasileño Fernando Peixoto enunciara con lucidez y eficacia en el epígrafe de este ensayo: de lo que se trata no es ni de copiar ni de imitar, sino de *trabajar con* Brecht.

IV. Una estética de la producción

En el ámbito de la crítica, la presencia de Brecht también se desarrolla en el período de radicalización política de los 60 y 70, algunos años después de la recepción en el teatro. Una época que en América Latina se encuentra fuertemente marcada por una

militancia marxista que prolifera desde los márgenes de las ortodoxias de los partidos comunistas. La experiencia de la revolución cubana, de 1959, y su demostración de que una vía alternativa al socialismo era posible, así como el mundialmente influyente XX congreso del PCUS, de 1956, que vino a desencadenar una oleada antiestalinista generalizada, estuvieron a la base de la emergencia, en diversos países, de lo que se denominara una «nueva izquierda». La crítica latinoamericana que acogió los aportes de Brecht participó, en gran medida, de este generalizado proceso de renovación del marxismo que se desplegaba por razones tanto internacionales como locales. De allí que, más allá de la existencia honorífica de un Brecht oficial admitido –formalmente– por algunos partidos comunistas latinoamericanos que lo sumaron a su panteón de héroes culturales, la recepción más abierta y creativa de Brecht corrió por cuenta de la intelectualidad crítica que más bien inscribió los aportes de Brecht en el marco de lo que se comenzara a denominar el «marxismo occidental», que en general combinaba una postura teóricamente abierta con una posición políticamente antiestalinista. Se acentuaron, por tanto, esos dos aspectos de la producción brecthiana: su marxismo heterodoxo y su antiestalinismo, dejando de lado su compromiso con ciertos aspectos de la estética del realismo socialista, además de su relación más bien compleja y problemática con el estalinismo. Brecht, después de todo, muere el mismo año del XX congreso del PCUS, el cual, paradójicamente quizá, debería ser contado entre las condiciones de recepción de Brecht en nuestros países. Nuevamente, se seleccionó un Brecht adecuado a la situación y se lo readaptó a las necesidades de la crítica latinoamericana del momento.

En el núcleo de estos requerimientos estaba la necesidad de una nueva concepción superadora de las estéticas «socialistas» que difundían las ortodoxias de los partidos comunistas, ya inadecuadas para los anhelos de la renovadora «nueva izquierda». Se planteaba la búsqueda de una estética que fuera política *a la vez que* experimental, que estuviera en condiciones de articular compromiso político y vanguardia estética, socialismo e innovaciones técnicas. Para ser más precisos: se trataba de romper con el

arte burgués, y ello implicaba, para la «nueva izquierda», *romper también con aquellas estéticas que a pesar de declararse «socialistas» no eran más que la continuidad, degradada, de los más arraigados presupuestos burgueses*. Pero esta tarea general significó, para los *brechtianos* latinoamericanos, no sólo una previsible y fácil crítica de todo zdanovismo, sino fundamentalmente, una mucho más sutil polémica en el seno del propio «marxismo occidental». En ese marco más preciso, se trataba de combatir el difundido marxismo «humanista» que había tenido un masivo éxito desde los años 50 en Latinoamérica, y que, sea desde el Sartre del «compromiso» o el Lukács del «realismo», no significaba, para estos críticos «brechtianos», más que la continuidad por otros medios de la filosofía burguesa de la conciencia.

Nos referiremos brevemente a dos importantes críticos de aquellos años[99]: por un lado, al colombiano Francisco Posada (1934-1970), tempranamente fallecido, y por otro, al argentino Ricardo Piglia (1940), hoy reconocido como uno de los más importantes narradores de la literatura hispanoamericana de las últimas décadas. Posada es quien escribe en Latinoamérica, en los mismos años que Bernard Dort en Francia o Paolo Chiarini en Italia, el primer libro enteramente dedicado a Brecht y a la contextualización de su producción: *Lukacs, Brecht y la situación actual del realismo socialista*.[100] Un libro notable que además resulta indicador de las redes que se comenzaban a trazar en torno al nombre de Brecht en Latinoamérica: el libro se escribe en Colombia, pero se publica en la Argentina, y apenas un año más tarde tuvo su traducción portuguesa en Brasil.

Posada parte de la afirmación de la estética de Brecht como estética de la producción: «después de un largo período de olvido de la tesis del arte como rama de la producción por parte de los pensadores marxistas de este siglo, es Brecht quien va a tomarla

99 Ciertamente, la lista podría ampliarse, sobre todo con los nombres de algunos críticos brasileños fundamentales, como Leandro Konder, José Guilherme Merquior o Flavio Kothe.

100 Posada, Francisco, *Lukács, Brecht y la situación actual del realismo socialista*, Bs. As., Galerna, 1969. (Traducción al portugués: Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.)

otra vez en consideración.»[101] El «humanismo», por marxista que se declare, no puede dejar de concebir al arte como *expresión* (sea del «individuo» burgués, del «pueblo», o de la clase obrera), que es el núcleo de la ideología romántica de la «creación». En ese estrecho horizonte burgués, la «politización» se planteará siempre como una *voluntad* de ese «sujeto» que se «expresa» libremente, esto es, como un «compromiso» con las clases subalternas, *moralmente* determinado en última instancia, y no como la implicancia social efectiva de la posición del arte en la estructura de la producción social. Es en virtud de este punto de partida que «la poética brechtiana va ya mucho más lejos que una radicalización o 'politización'; rebasa la problemática de un teatro político 'comprometido', social, de denuncia, etc.»[102] Brecht se pronuncia contra todo voluntarismo pseudo-politizado, y se pregunta, como dijera Benjamin, no por el lugar del arte *en relación a* lo social, sino por la posición del arte *en* las propias relaciones sociales de producción. De modo que si la política socialista se ubica junto a los elementos sociales más avanzados de las fuerzas de producción, la estética socialista habrá de situarse junto a los elementos más avanzados de las *fuerzas artísticas de producción*. Esto descentra el problema del «compromiso» humanista, finalmente situado en una «conversión» subjetiva (en la que el soberano sigue siendo la *conciencia* burguesa), y reubica la discusión en el territorio del propio *proceso de producción* artístico, de sus técnicas, sus medios, sus formas de circulación, etc. Este es el sentido estético-político de la bienvenida de Brecht a las vanguardias y la crítica de todo «realismo» anclado en las estéticas decimonónicas. Es desde la lúcida y astuta utilización de lo más avanzado de las fuerzas productivas artísticas que el «compromiso» cultural adquiere un anclaje objetivo: la politización parte de dentro del trabajo con el material artístico, y nunca desde fuera, planteándose una politización *inmanente* del trabajo cultural. De allí que, según Posada,

> para Brecht la participación del artista en la lucha por el socialismo no implica el abandono del nivel artístico, de la práctica artística

101 Ibíd., p. 254.
102 Ibíd., p. 99.

> como diferente de otras prácticas (teórica, ideológica o política) y esto lo expresó de modo un tanto seco en las siguiente palabras: «un arte proletario es tan arte como cualquier otro: más arte que proletario».[103]

Pero una vez admitido esto debemos reconocer que la articulación de compromiso y vanguardia involucra también una transformación de las relaciones entre el arte y las masas, que habrán de ser entonces menos condescendientes y más francas: «la relación del artista con el pueblo se entiende en ocasiones o como un lazo casi mágico o como un deber ético, cuando se funda más bien en relaciones concretas de producción.»[104] La estética de la producción de Brecht permitiría avanzar contra toda versión voluntarista de la politización, a la vez que contra toda concepción populista de la relación del arte con los movimientos de masas. La radical ruptura con la idea burguesa del arte como «creación» desde la concepción del arte como rama de la producción habilita dos operaciones fundamentales para los debates de la crítica latinoamericana: una provechosa proximidad con las vanguardias, *a la vez que* una más transparente relación con las masas. Ese parece ser el veredicto general de la lectura de Posada.

Por similares carriles circulan los trabajos de Ricardo Piglia sobre la temática:[105] la ruptura con el arte burgués requiere una doble crítica: crítica de la estética idealista de la «creación» y crítica de las estéticas del «realismo socialista». Pues ambas comparten el mismo núcleo: la separación entre cultura y política. De allí la inadecuada concepción de la politización del arte que de ellas se deriva. Si el «compromiso» es una extensión, una prolongación, de la cultura que sale fuera de sí, hacia la política, un sacrificio voluntario del artista que va de un campo (la cultura) a otro (la política), la radicalización buscada por Piglia implica una ruptura de la propia separación entre cultura y política, presupuesta en la teoría del compromiso. «Brecht se opone frontalmente al sub-

103 Ibíd., p. 115.
104 Ibíd., p. 180.
105 Para una visión más amplia del joven Piglia, véase el último capítulo del presente libro.

jetivismo voluntarista de la teoría sartreana del compromiso».[106] La defensa de la *especificidad* de la práctica literaria es un rasgo central de la estética brechtiana. Si el arte es una rama de la producción material de la sociedad, deja de ser autónomo *a la vez que* pasa a tener un sentido político, ahora inmanente. Este corolario decisivo de la estética de la producción ocupa un lugar particularmente sensible, pues le permite a Piglia intervenir en el delicado debate acerca de la violencia revolucionaria, y sugerir perspectivas que trastocaban los lugares comunes de la época. Posada y Piglia inscribieron a Brecht en el marco de la polémica anti-humanista urgidos por los debates del arte político latinoamericano de esos años, y no por la moda «estructuralista» de la época. En un trabajo enteramente brechtiano, aunque dedicado a la revolución cultural china,[107] Piglia señala con cortante agudeza:

> Mao Tse-Tung, fundador del partido comunista de China y estratega de la guerra popular prolongada, tiene respecto al papel de la literatura en la revolución, una posición a menudo más «pacífica» que la de muchos intelectuales pequeñoburgueses dispuestos a certificar la muerte de la palabra y el reinado indiscutible de los «hechos», todas las veces que sea necesario discutir la inserción concreta el intelectual en la lucha política. La oposición palabras/hechos, encierra una contradicción más profunda entre cultura/política con la que en general se intenta reprimir el antagonismo entre una cultura revolucionaria y una cultura burguesa, que hace de la práctica específica también el escenario de la lucha de clases.[108]

En la vorágine de la violencia política desatada en la última fase de la movilización popular en la Argentina (inmediatamente previa a la sanguinaria dictadura que la liquidó), Piglia pone a funcionar las tesis de Brecht en el ojo de la tormenta: la mala politización propiciada por las difundidas tesis sartrea-

106 Piglia, Ricardo, «Mao Tse-Tung. Práctica estética y lucha de clases», en *Los Libros*, nº 25, 1972, p. 8.

107 Pero no olvidemos que, en sus últimos años, Brecht mismo mostró mucho interés en Mao.

108 Piglia, R., «Notas sobre Brecht», en *Los Libros*, nº 40, marzo-abril 1975, p. 25.

nas del «compromiso» abrieron las vías de una violenta ideología pequeñoburguesa dispuesta a liquidar las palabras en los hechos, a disolver la práctica estética en la militancia política (en una ominosa dialéctica de la violencia que enlazara lucha armada y dictaduras latinoamericanas), por no comprender que la «politización del arte» comienza sólo después de romper las fronteras entre cultura y política, y no en la fagocitación de la primera por parte de la segunda.

La presencia de Brecht en la crítica latinoamericana contribuyó, en momentos de gran intensidad teórico-política de los debates locales, a articular vanguardia política con vanguardia estética, dos dimensiones que en Latinoamérica se opusieron muchas veces de manera polarizada y maniquea (con consecuencias a veces drásticas no sólo para la cultura). En la misma dirección, Brecht habilitó un modo de pensar lo «popular» del arte que trascendiera una relación condescendiente con las masas (el «creador» que dedica su arte, desde *fuera* del proceso material de producción, a las masas), que superara la falsa dicotomía entre lo «alto» y lo «bajo». Contra el romanticismo voluntarista del intelectualismo liberal, contra el módico realismo de las estéticas oficiales, contra el populismo muy difundido en los países del «Tercer Mundo», Brecht contribuyó con la crítica latinoamericana en la tarea de complejizar las relaciones entre arte y política en una dirección que nunca llegó a ser hegemónica en aquellos años, y que quizás por ello reste aún hoy como modelo a ser pensado.

V. *Malandros* de la cultura

Si hasta aquí nos referimos de la presencia de Brecht en algunos aspectos de la lírica, el teatro y la crítica en América Latina, hay un episodio que nos permite enlazar estos registros en el género híbrido del teatro-musical. Francisco Buarque de Hollanda (1944), más conocido como Chico Buarque, realiza en 1978 una versión de la *Ópera de tres centavos* (1928) de Brecht y Kurt Weill, titulada *Ópera do malandro*. Este trabajo, acaso la adaptación de

Brecht más creativa, divertida y lúcida que se haya producido jamás en Latinoamérica, condensa la recepción anterior en un teatro musical crítico, pero además cierra históricamente la época que nos propusimos tratar, y anticipa críticamente la época de mercantilización despolitizadora que vino después. En esta *operetta*, el famoso poeta, músico, compositor, dramaturgo y novelista brasileño Chico Buarque, recupera del libreto de Brecht los rasgos de un teatro épico aún en gestación en 1928, y de la labor de Weill la concepción de una música a la vez de vanguardia y popular. Sólo que Chico asumió ambas tareas en su sola persona, agregando, además, una permanente reflexión crítica, paródica e irreverente, acerca de su labor como una consciente *reescritura* de obras anteriores.

Chico plantea explícitamente en una «nota» que antecede el libreto que «el texto de la *Ópera do malandro* está basado en la *Baggar's Opera* (1728), de John Gay, y en la *Ópera de tres centavos* (1928), de Bertolt Brecht y Kurt Weill.»[109] Esto que aparece «fuera» de la obra como una suerte de pleitesía hacia el *copyright*, «dentro» de la obra aparece una y otra vez como motivo de parodia metatextual de la ideología de la autenticidad y de la propiedad intelectual. Chico adopta en términos generales el argumento de la *Threepenny Opera*. Así, Macheath se transforma en *Max Overseas*, o sea, en Max «en el extranjero», ironía inicial por la cual *Mackie Messer*, el delincuente de los bajofondos de Soho, adopta, «*overseas*», el noble título del pillaje carioca: él es ahora un *malandro*, figura emblemática del aventurero astuto, versión brasileña del *trickster* inmemorial, suerte de antihéroe popular que condensa las virtudes y los vicios del marginal, y por momentos, del antisocial que encarna, anárquica pero eficazmente, la revancha de los oprimidos. Max, «ateo y materialista»,[110] enfrentado al respetable y temido propietario de una amplia red de lupanares, Duran (el *Peachum* de Brecht), se casa con la hija de éste, Teresinha (*Polly*), que a su vez disputa su amor por Max con Lucía (*Lucy*). Duran

109 Buarque, Chico, *Ópera do malandro.* São Paulo, Círculo do Livro, 1978, p. 17.
110 Ibíd., p. 41.

se vale de su amistad con el jefe de policía, Chaves (*Brown*), para cercar a Max, que es finalmente traicionado por una prostituta, Geni (*Jenny*) –que en la versión carioca es no sólo prostituta y traicionera, sino a la vez homosexual y travesti. Por último, ante la inminente ejecución de Max, el relato da un vuelco y se transforma (como en Brecht-Weill) en la parodia de un *happy end*.

En el marco de estos paralelismos, se dan algunos cambios de estructura. Cambios que sin embargo redundan en una adecuada adaptación (*transcultural*) del contexto en el que se desarrollan las obras, y en una eficaz utilización de los recursos que plantea el teatro épico para aunar diversión y enseñanza, humor y crítica social. En cuanto a la recontextualización, hay que señalar que si Brecht ensayó con su *Ópera de tres centavos* una crítica del liberalismo decimonónico y los cinismos de su moral Guillermina, que se caían a pedazos en la Alemania de Weimar, Chico logra una crítica de la modernización forzada y sus hipocresías, que se manifestaban de la manera más autoritaria y cínica en la dictadura que vivía Brasil desde 1964. Esta divergencia inicial nos plantea, al menos, la siguiente reflexión: el «americanismo» que de distintos modos pudo saludar un Brecht harto de romanticismo y de «profundidad» alemana, aparece en la mirada latinoamericana de Chico como principal objeto de crítica. El mundo parodiado por Brecht y Weill era el ciclo de una burguesía que había conocido el esplendor y que llegaba a su ocaso en el clima nihilista de la Centroeuropa de entreguerras. En cambio, la crítica de Chico apuntaba al atropello de una «modernización» a medias comandada por una burguesía siempre fallida que, en vez de un romanticismo rancio, exudaba un pragmatismo tecnocrático rápidamente adquirido en la admirada escuela de un *american way of life*. «Americanismo» que, en el subdesarrollado contexto latinoamericano, extremaba sus hipocresías, desajustes y cinismos: estructuralmente, expresaba su imposibilidad de convivir con la democracia política, manifestaba su sólida alianza con las versiones más represivas de las tristemente célebres dictaduras latinoamericanas. El «progreso» en Latinoamérica se pareció más al viento huracanado del famoso ángel benjaminiano que a las

promesas emancipatorias de la técnica que Brecht veía en la vanguardia constructivista rusa o en planteos de la *Neue Sachlichkeit* alemana, allá en los tempranos años '20 y '30.

De hecho, la ópera de Chico testimonia críticamente el paso de un modo de dominación tradicional, patriotero, represivo, artesanal y aliado con fuerzas regresivas como el ejército y la iglesia, a otro modelo, «modernizado», esto es, tecnocrático, permisivo, aliado al capital financiero internacional, y enteramente mercantilizado. El paso, digamos, de un capitalismo de la represión a un capitalismo del consumo, del ciclo de los '60-'70 al ciclo que se consolidó en los '80 y aún llega a nuestros días. Aparece en la ópera una crítica anticipatoria de la ideología que en los largos años del neoliberalismo en Sudamérica vino a encubrir la miseria con góndolas de mercancías producidas lejos de nuestras economías exportadoras de materias primas. Teresinha, con tino comercial, le presenta estas nuevas ideas a Max, con quien proyecta fundar una firma, MAXTERTEX Limitada, dedicada a la exportación de hilo de nailon:

> ¡Nadie aguanta más ese clima, esa ansiedad! ¡Todo el mundo está necesitando algo nuevo, más abierto, más limpio y tolerante. (…) ¡Sangre nueva! ¡Una nueva civilización! Es claro que los *malandros*, los bandidos y los que piensan que siempre hay un truquillo, esos se van a podrir debajo del puente. Pero en ese pueblo de allí fuera no hay sólo vagabundos y marginales, no. Y va a haber un lugar bajo el sol para el que quiera luchar y saber vencer en la vida. Y de allí viene el progreso, Max, del trabajo de esa gente y de nuestra imaginación. (…) Porque la multitud no va a estar reprimida, ni encorralada, ni tiranizada, ni nada. ¿Sabes qué? La multitud va a estar seducida.[111]

La multitud caerá presa de la *seducción*, dice Chico, con un ojo puesto en Brecht y el otro en el capitalismo latinoamericano. Indudablemente no ignoraba lo profundamente brechtiano de esa palabra: contra la seducción, contra la ilusión, contra el encantamiento del arte tradicional y su complicidad con el encantamiento social que el siglo XX tan bien ha sabido explotar. Brecht había

111 Ibíd., pp. 169-171.

escrito en «Contra la seducción», uno de sus más famosos poemas (de *Hauspostille*): «No os dejéis seducir: no hay retorno alguno». Y «refuncionalizando» el viejo poema de los años del anarquismo antiburgués de Brecht, dispara certeramente contra el *aggiornado* capitalismo «permisivo» que aún hoy padecemos.

En cuanto a la utilización de recursos afines al teatro épico que Brecht comenzaba a desarrollar ya en 1928, podríamos mencionar una larga serie de elementos: distanciar la acción, trasladándola al pasado (sucede en 1940, en los comienzos del «Estado Novo» de Gertulio Vargas); hablar directamente al público, rompiendo el «cuarto muro»; hacer a los actores representar más de un papel; interrumpir la acción con diversas estrategias, con comentarios o canciones; recordarle al público que está en el teatro, no en la vida real; romper con la escisión entre arte «elevado» y «bajo»; despertar la inquietud del espectador por la miseria del mundo y el modo en que la misma está sujeta al designio de los hombres. De esta larga lista quisiéramos destacar la reiterada tematización del problema de la *producción* de la obra, la insistencia en impedir a los espectadores olvidar que están ante una producción artificial, procurando poner de manifiesto el propio proceso de su producción. Así, por ejemplo, aprovecha Chico para rendir un explícito homenaje al autor de *The Baggar's Opera*, insertando *dentro de* la obra un autor ficticio, «João Alegre», traducción literal de John Gay. Al modo del *Joker* de Boal, un «Productor» ficticio (que no por azar coincide con el actor que representará al despreciable Duran: la obra es también una crítica de las jerarquías *dentro* del propio mundo del arte) dirige unas palabras al público a modo de prólogo, en el que presenta a João Alegre. En el mismo prólogo, João es aplaudido por la directora de una ficticia sociedad de beneficencia a la que se destinaría todo el dinero recaudado en la presentación, Vitória (que tampoco por azar es luego la esposa de Duran), encantada de vincularse, según ella misma confiesa al público, con un «Teatro con 'T' mayúscula».[112] Esta explicitación del carácter ficticio del teatro en la utilización del prólogo, que se refuerza con el contenido irónico del mismo,

112 Ibíd., p. 20.

reaparece con toda contundencia hacia el final de la obra. Allí, la marcha de los miserables no es sólo una amenaza (como la de Peachum a Brown en la obra de Brecht), sino que resulta en una manifestación masiva e incontenible, a pesar de las imprecaciones de la respetable señora Vitoria, que es finalmente atropellada por la multitud. Ante semejante agravio, ella reacciona interrumpiendo la propia representación, es decir, *mostrándola como representación*: «¡Luces! ¡Yo pedí luces! ¡Se suspende el espectáculo! ¡Luces en la platea! ¡Ey, ustedes ahí arriba en la parte técnica! ¡Paren todo! ¡Enciendan la luz de la platea!».[113] Y allí comienza el vuelco por el que reanudará el espectáculo sólo para terminar «con un final decente», es decir, para «recomenzar el *happy end*».[114]

Pero acaso el punto más álgido de esta estética de la producción puesta en obra se alcance cuando toma por objeto, sutilmente, a la propia condición marginal de la cultura latinoamericana. Y ello sucede, además, con ocasión de una jocosa referencia al propio Bertolt Brecht *dentro* del discurso artístico. Cuando Duran se entera de que su hija Teresinha («nuestra mayor inversión») se ha casado con Max Overseas, reacciona con violencia e indignación: Max es un vil estafador, un bandido de mala muerte que no honrará a su hija con los deberes que corresponden a un verdadero marido. Pero Teresinha defiende a su *malandro* en uno de los pasajes más luminosos para nuestro tema: en su defensa, Teresinha equipara el mismísimo *malandro* del título de la obra nada menos que a Bertolt Brecht, deslizando así una torsión autorreflexiva y metatextual, una condensada teoría de la transculturación en pocas palabras, lúcidas y graciosas:

> DURAN: Ese capitán [Max] nunca trabajó en su vida. ¡Es un ladrón! / TERESINHA: Puede llamar ladrón a quien quiera que me tiene sin cuidado. A nadie le interesa ya esas cosas. Aquel alemán que escribe para teatro, cómo era su nombre? / VITÓRIA: Einstein. / TERESINHA: No, no. Es Bertolt Brecht. ¿No es también él un ladrón? Me han dicho que ese Brecht roba todo de otros y hace cosas maravillosas. Entonces, nadie quiere

113 Ibíd., p. 175.
114 Ibíd., p. 177.

> saber de dónde viene la riqueza de las personas. Lo que importa es qué van a hacer las personas con esa riqueza.[115]

Malandros de la cultura, contrabandistas de la tradición, los artistas latinoamericanos se valen de los retazos esquivos con los que cuentan para avanzar hacia la promesa de una cultura plural, abierta e irreverente. Lo que importa no es de dónde viene tal o cual «influencia», sino qué se es capaz de hacer con esas «riquezas» mal habidas. La de Chico es una prueba muy lograda de lo que se puede hacer.

Si echamos un vistazo al aspecto musical de la obra, no obtendremos sino contundentes pruebas de esta misma orientación.[116] Por un lado, el sentido de la dimensión musical de la obra responde con bastante claridad a los reclamos de Kurt Weill de ir más allá de la escisión entre música culta y música popular, así como a la concepción de Brecht de la función de la música en el teatro: números musicales autónomos que interrumpen y comentan la acción, y que incluso luego fueron difundidos con mucho éxito en discos con las canciones separadas de la obra general. También encontramos paralelos directos entre varias de las canciones de una y otra obra. Chico conservó la música del celebérrimo *Moritat* de Mackie Messer, aunque con otra letra, y con el título *O Malandro*, como apertura de la ópera. Esa melodía es recuperada en el cierre, *O malandro n° 2*. Luego, Chico va intercalando en el libreto canciones con ritmos americanos y afroamericanos, como el samba, el mambo, el tango, el foxtrot. En muchas de sus letras podremos encontrar paralelos bastante directos con las canciones de Brecht. Ahora bien, el paralelo más ambicioso es sin dudas el que se plantea entre *El mensajero a caballo* de Brecht-Weill y el *Epílogo Dichoso (Ópera)*, de Chico Buarque. Pues allí aprovecha Chico la parodia que Weill realiza de la ópera tradicional para redoblar la apuesta y proponer un pastiche irreverente en el que se citan largos compases de óperas tradicionales intercalados por

115 Ibíd., p. 81.

116 Afortunadamente, disponemos de una reciente versión de la ópera, a 25 años de su estreno, bajo la dirección de Charles Möeller y Claudi Botelho, grabada en vivo en agosto de 2003, en Río de Janeiro (Random Records 799).

un coro basado en el *Moritat*.[117] Ironía máxima, parodia final. El *happy end* está revestido con versiones de los máximos *hits* de la ópera tradicional, y saturado con una letra desopilante en la que se identifican en un mismo episodio de casi ocho minutos de música, una crítica en acto de la escisión entre música culta y música popular, una carnavalesca transculturación o transvaloración de los «tesoros» más *cotizados* de la música occidental, un claro gesto de insumisión ante el «cortejo triunfal de la cultura», una ácida crítica social de una modernización fraudulenta y colonial. Bajo los acordes de *Carmen* de Bizet, escuchamos: «CAPANGAS: yo que fui / un pobre marginal / sin documento / y sin moral / he de ser un buen profesional / (…) cerca de la señora / y del señor / bancario o contador / CORO: Qué suceso / El progreso / Corta el mal / Por la raíz.»[118]

Si estuviéramos ahora oyendo la música, podríamos tener una clara experiencia del extrañamiento extremo producido en el estrepitoso choque entre este lugar común de la música «culta» y la letra desopilante de Chico. Un verdadero *V-effekt*, agudizado por la condición colonial, que se mantiene a lo largo de esta exuberante «*Ópera*» final. Ya en la *coda*, con los acordes *sambizados* nada menos que de Tannhauser de Wagner, produciendo un efecto anti-aurático de máxima eficacia, escuchamos esta celebración del atropello de modernización:

> GENI: El sol nació / En el mar de Copacabana / Para quien vivía / Sólo de café y banana / TODOS: Tiene gilete, Kibon / (…) Shampoo, TeVé / Cigarros largos y finos / Blindex fume / Ya tiene napalm y Kolinos / (…) Qué orgía / Qué energía / Reina la paz en mi país / Ay, mi dios del cielo / Me siento tan feliz.[119]

117 Chico Buarque cita fragmentos enteros (no menos de 16 compases cada uno, que le permiten explayarse ampliamente en su intención paródica) de *Rigoletto* de Verdi, *Carmen* de Bizet, *Aida* de Verdi, *La Traviata* de Verdi y de *Tannhauser* de Wagner, en ese orden, e intercalados por el estribillo popular (8 compases) basado en la melodía del *Moritat* de Weill. Para ciertos aspectos musicales de la ópera puede verse Lopes, Joe, «Chico's Modern Street Opera: The Influences On *Ópera do Malandro*», 2009, en www.gringoes.com.
118 Ibíd., p. 183.
119 Ibíd., p. 189.

Chiste amargo y crítica social, esta sátira política es también crítica artística, y si el fallido proyecto de la cínica «burguesía nacional» es puesto al desnudo, Bizet es puesto a cantar una letra de cabaret, y el «Teatro con 'T' mayúscula» de la señora Vitoria es reconducido a su tanto más eficaz y divertida «t» minúscula. Pero no sólo eso, pues si esta articulación entre crítica social y crítica estética ya estaba en el proyecto brechtiano, Chico da un paso más allá: Wagner es obligado a bailar samba, y este carnavalesco y sutil teatro musical es escenario de una crítica des-colonial de amplias consecuencias.

VI. Coda

El uso que se dio a Brecht en Latinoamérica, en los años de su más intensa presencia, no fue ni uniforme ni mimético, sino múltiple, creativo y consciente de la condición latinoamericana de la «recepción». Esa multiplicidad, que atravesó géneros y países con la misma demanda de una tensión crítica y no reductiva entre arte y política, puede alentar la aún debida *Umfunktionierung* de Brecht en nuestros días. Después de los años que hemos tematizado en este ensayo, y ya presagiada en la obra de Chico Buarque, la *Mahagonny* latinoamericana se alzó una vez más: años de neoliberalismo tuvieron drásticas consecuencias en las sociedades latinoamericanas y en sus memorias. Y si Brecht dejó de ser un referente clave entre intelectuales y artistas, no tendríamos porqué ventilar el viejo fantasma del «cansancio brechtiano», sino más bien denunciar *el «cansancio» de las condiciones de recepción de Brecht*, es decir, el «cansancio» forzado de una voluntad social emancipatoria, y el reflujo de una cultura pensada en intrínseca relación a esa voluntad. Si bien este último «cansancio» no es el objeto del presente ensayo, podemos decir que los pocos casos tratados aquí nos ofrecen una diversidad de *modelos de refuncionalización* que, lejos de provocar desaliento, se ofrecen más bien como dispositivos de apropiación crítica de la *caja de herramientas* brechtiana, módulos abiertos de experimentación, para pensar y

recrear los tortuosos procesos de dominación y emancipación en países periféricos. La tradición de los oprimidos es una tradición oscilante, surcada por interrupciones y quiebres. Retomar lo perdido en un momento de devastación político-intelectual puede ser un modo de acompañar los contradictorios procesos de reconfiguración política y social que se viven hoy en Latinoamérica.[120]

120 Bibliografía adicional consultada pero no mencionada en las notas: Bodden, Michael, «Arena Theater and the Brechtian Tradition: Indonesian Grassroots Theater», en *Brecht Then and Now. The Brecht Yearbook*, vol. 20, Madison, 1995; Lima, María (ed.), «ATINT Symposium: 'Brecht in Latin America'», en *Brecht, Performance. The Brecht Yearbook*, vol. 13, Detroit/München, 1987; Peixoto, Fernando, «Brecht, nuestro compañero», en *Conjunto*, nº 69, Cuba, 1986; Taylor, Diana, «Brecht and Latin America's 'Theater of Revolution'», en Carol Martin y Henri Bial (eds), *Brecht Sourcebook*, Routledge, London, 2000.

4. ENTRETELONES DE UNA «ESTÉTICA OPERATORIA»

Luis Juan Guerrero y Walter Benjamin

Hemos querido sacudir la modorra de los que viven del deleite del arte (de un arte entendido como fábrica de sueños), y conmover las seguridades de una filosofía concebida como una gozosa complacencia con el statu quo.
Luis Juan Guerrero

Mais dès l'instant où le critère d'authenticité cesse d'être applicable à la production artistique, l'ensemble de la fonction social de l'art se trouve renversé. A son fond rituel doit se substituier un fond constitué par une pratique autre: la politique.
Walter Benjamin

Hay un capítulo de la historia intelectual argentina que a pesar de su importancia y riqueza sólo ha merecido hasta el momento abordajes aislados y fragmentarios, no hallando aún su lugar orgánico en el despliegue de la cultura argentina en el siglo XX. Nos referimos a la labor de una serie de pensadores que florecieron entre las décadas de 1930 y de 1950, la generación filosófica que maduró entre la muerte de Alejandro Korn y la renovación intelectual situada usualmente a partir de irrupción de la revista *Contorno*. Una etapa con frecuencia reducida doblemente a una larga década del treinta atravesada por la interrogación ensayística acerca del «ser nacional», y luego a una supuesta política cultural entre pobre y represiva durante el período peronista.[121] Afortuna

121 En el mejor de los casos, nos quedan reseñas de época de discípulos directos o de involucrados, cuyo valor histórico-intelectual resulta ya dudoso, ancladas como están en una historia de ideas de afán conmemorativo de escaso alcance. Pensamos en los trabajos de Diego Pró, Luis Farré, Juan Carlos Torchia Estrada o Alfredo Llanos. La principal excepción es el exhaustivo trabajo, relativamente reciente, de Guillermo David sobre Carlos Astrada: *Carlos Astrada. La filosofía argentina*, Bs. As., El cielo por asalto, 2004.

damente este tipo de lecturas vienen siendo complejizadas desde diversas perspectivas. Una de ellas, la sugerida en este trabajo, sería la de una relectura de esta zona filosófica tan poco explorada. Una zona compuesta por un conjunto de nombres entre los que habrían de incluirse principalmente los de Francisco Romero, Carlos Astrada, Luis Juan Guerrero, Saúl Taborda, Miguel Ángel Virasoro, Ángel Vasallo, Vicente Fatone, entre otros. Rápidamente rubricados bajo el rótulo de genérico de la «crítica del positivismo» de la generación anterior y la emergencia de una «nueva sensibilidad» espiritualista e inclinada a la especulación metafísica, se ha soslayado el estudio de las trayectorias y las obras en las que se tramitaban operaciones fundamentales para la cultura filosófica en la Argentina, tanto institucionales como intelectuales. Entre las primeras podrían mencionarse una serie de instancias (desde la fundación de una sede de la Sociedad Kantiana en Buenos Aires, en 1930, hasta el ya mítico Congreso Nacional de Filosofía de 1949), que manifiestan la consolidación de un espacio legitimado para una labor intelectual antes subsidiaria de otras profesiones (no olvidemos que aún el propio Korn era médico de profesión). Entre las segundas se destacan la fuerte inclinación hacia la cultura filosófica alemana (mediada, entre otros factores, por el fuerte impacto de la labor de José Ortega y Gasset y su tan influyente Revista de Occidente) y la lectura crítica de las tradiciones del vitalismo, la fenomenología, la filosofía de los valores y el existencialismo. Acaso por aquella consolidación institucional y por este dinamismo intelectual, la filosofía de esos años fue uno de los lugares privilegiados de reflexión acerca de lo que se denominara en la época la «crisis de la cultura», la crisis del liberalismo y los efectos de la guerra, la debacle de un horizonte civilizatorio y la promesa de una nueva humanidad. Creemos que la complejidad de esta zona de la cultura argentina aún espera abordajes a su altura.

Ciertamente, no es nuestro objetivo aquí subsanar este déficit. En estas páginas sólo ensayaremos una aproximación a uno de los protagonistas de este ciclo intelectual, Luis Juan Guerrero (1899-1957), a través de un cotejo de su temprana y productiva

recepción de algunos aspectos centrales de la obra de Walter Benjamin. Intentaremos mostrar que esta clave de lectura permite un acceso privilegiado a la labor de Guerrero, a la vez que ayuda a construir una imagen más compleja y matizada de la generación intelectual del «ocaso de occidente».

La olvidada obra de Guerrero se compone de trabajos sobre ética, psicología y estética. Acotaremos nuestra atención a su principal trabajo, y acaso la obra sobre estética más ambiciosa jamás escrita en nuestro país, *Estética operatoria en sus tres direcciones*.[122] Expresión notable de una generación intelectual marcada por la cultura alemana de entreguerras, la *Estética* de Guerrero inscribe, a su vez, una anomalía –benjaminiana– que pone en cuestión la idea frecuente de que la «crisis de la cultura» una y otra vez diagnosticada en la época mostró siempre alternativas «espiritualizantes» de resolución.

I. «Una morfología de las siempre cambiantes estructuras sensitivas de la historia»

Estética operatoria en sus tres direcciones es el título general con el que Luis Juan Guerrero dio unidad a tres gruesos volúmenes dedicados a cada una de esas tres «direcciones»: *I. Revelación y acogimiento de la obra de arte. Estética de las manifestaciones artísticas*, *II. Creación y ejecución de la obra de arte. Estética de las potencias artísticas*, y *III. Promoción y requerimiento de la obra de arte. Estética de las tareas artísticas*.[123] El carácter «operatorio»

122 Cuando este trabajo fue escrito, una reedición de la *Estética* estaba aún en curso. Actualmente se dispone ya del primer tomo de la misma, con una edición exquisita, y un más que interesante estudio preliminar de Ricardo Ibarlucía. Véase Guerrero, Luis Juan, *Estética operatoria en sus tres direcciones I. Revelación y acogimiento de la obra de arte. Estética de las manifestaciones artísticas*, estudio preliminar, apéndice bibliográfico y edición al cuidado de Ricardo Ibarlucía, Las cuarenta y Biblioteca Nacional de la República Argentina, Colección *Pampa Aru* 4, Buenos Aires, 2008, 552 páginas.
123 Editadas en Bs. As. por Losada, los dos primeros tomos en 1956, y el tercero, póstumo, en 1967, al cuidado de Ofelia Ravaschino de Vázquez (quizás no sea ocioso señalar que este tercer tomo ve la luz el mismo año en que Walter

tanto como la «triple direccionalidad» están en el núcleo de sus desarrollos. En él, el arte no es una cosa, sino un proceso, un movimiento perpetuo, una fuerza centrífuga en cuyo centro se encuentra un vacío que llamamos obra de arte. A partir de ella, su núcleo «operatorio», Guerrero despliega su potencia procesual en tres orientaciones: contemplativa, productiva y emprendedora, dedicándole cientos de páginas a cada una de ellas. En la relación entre las tres estéticas se plantea «un *sistema de direcciones*, siempre abierto» (E I, 79), en el que la una remite a la otra en un movimiento incesante que marca el ritmo del proceso estético. Así, de la concreta situación de una comunidad histórica determinada emerge una demanda (E III), que requiere la tarea de producción artística (E II), que se plasma en la manifestación y contemplación de la obra de arte (E I), la cual por su parte abrirá un nuevo horizonte histórico concreto que a su vez generará nuevos requerimientos (E III), iniciando nuevamente un proceso «siempre imprevisible y, por supuesto, inacabable» (E I, 79). Guerrero nos ofrece, en el trazado general de las mil páginas de su *Estética*, el ensayo de una verdadera teoría general de la cultura. En el marco de sus ambiciosos contornos se incluyen una amplísima gama de problemáticas, coherentemente articuladas, que incluyen desde una teoría de la secularización hasta una sociología del arte, pasando por una ontología crítica de la obra, una teoría del signo y del significado, una antropología del juego y del trabajo, una teoría de la imaginación y una fenomenología de la experiencia, una estética de la recepción, una teoría de la modernidad, etc., etc. Una compleja fenomenología del proceso estético enmarcada por una teoría general de la historia del arte de nítida entonación materialista, y orientada en última instancia por una teoría política del arte con un fuerte sentido comunitario y emancipatorio, como intentaremos mostrar.

Benjamin es publicado por primera vez en español, por la editorial *Sur*, y en versión de H. A. Murena). Citaremos E, más el tomo en números latinos y la página en números arábigos, todo entre paréntesis en el propio cuerpo del texto.

De esto último se desprende la relevancia de un motivo histórico-estético que recorre toda la obra, una perspectiva histórica que inscribe el proceso estético en la extensión de tres grandes momentos:[124] primeramente y abarcando la mayor parte de la historia de la humanidad, el arte como lenguaje de los dioses, o al servicio de lo sagrado; en segundo lugar, a lo largo del proceso moderno de secularización, el arte como lenguaje de la nostalgia por la desaparición de los dioses; en la actualidad, el arte como el olvido de esa propia desaparición. De allí la insistencia de Guerrero en su concepción del arte actual como «*el lugar de la ausencia de los dioses*» (E I, 38), y en la interpelación a pensar en toda su radicalidad la compleja trama de consecuencias de esta definitiva desacralización.

El desarrollo de aquellos motivos en este despliegue histórico se realiza, a su vez, en un marco sistemático riguroso, aunque no esquemático, regido por la «triple direccionalidad»: acogimiento, producción y requerimiento. Cada una de estas tres direcciones se realiza en seis grandes momentos: a través de un «historial» (que recupera una historia del problema) y una «trama» (que plantea las principales líneas del problema en cuento tal), y luego cuatro «escenas», registros o niveles de la realidad estudiada, que tienen la ventaja de ser «isomórficas» en las tres direcciones, sostiene Guerrero, otorgándole la mayor integración sistemática al plan: escena de «entonación» o interpelación, escena de «constitución» o de configuración interna de la correspondiente dirección, escena de «instauración» o de establecimiento concreto, y escena de «orientación» que alude a la dialéctica histórica implícita en cada dirección. Contemplación, creación y solicitación: a cada una de estas tres «direcciones» está dedicado cada uno de los tomos de la obra, y cada una de ellas incluye su «historial», su «trama» y sus cuatro «escenas». Tal es la estructura general de su obra.

Con aquellos ambiciosos objetivos, aquel marco histórico y este plan sistemático, Guerrero se propone esbozar nada menos que «una Morfología de las siempre cambiantes estructuras sensitivas de la historia, la cultura y la sociedad» (E I, 19).

124 Véase sobre todo E I, 37 ss., 176 ss., 325 ss.; E III, 148 ss., 222 ss., 233 ss.

Ahora bien, esta abigarrada arquitectura apenas esbozada en sus trazos más generales difícilmente podría ser acometida aquí en su totalidad. No sólo por la exuberante riqueza de su contenido sino por el carácter abierto de su construcción sistemática, que impide una reducción esquemática de las generalidades de su plan. A lo que se podría aún agregar la escasez y precariedad de los estudios sobre su obra, que no alcanzan a sustraer sus perfiles de la sombra de un inmerecido olvido.

Aquí intentaremos un acceso a su obra sólo por una de las vías posibles, a saber, el estudio de sus «fuentes». Pero incluso será aún más preciso nuestro abordaje. Analizaremos la temprana presencia de un tramo fundamental del pensamiento de Walter Benjamin en la obra de Guerrero, una presencia que consideramos no marginal sino de peso en la elaboración de sus estrategias orientadoras fundamentales. De este modo, el nuestro será un trabajo a medias de estética y a medias de recepción, de manera que la reflexión estética no podrá separarse del trabajo de historia intelectual. Intentaremos arrojar luz tanto sobre problemas estéticos cuanto sobre problemas característicos de una historia intelectual atenta a los procesos de transculturación, tan constitutivos de «nuestras» tradiciones intelectuales y culturas en general.

Así, no nos interesará el pensamiento de Benjamin en cuanto tal, sino básicamente aquellos aspectos de su pensamiento que son productivamente acogidos por Guerrero. Tampoco abordaremos la suma estética de Guerrero en cuanto tal, sino sólo en virtud de una adecuada comprensión del lugar estratégico de las reflexiones benjaminianas en su seno. Queda así delimitado el objetivo de este artículo, a la vez teórico e histórico-intelectual.

I. El taller abierto de Luis Juan Guerrero

El estudio de las «fuentes» (entrecomillo para distanciarme de una comprensión estática y sustancialista en términos del «origen» y las «influencias»), el estudio de las vertientes teóricas que contribuyeron activamente en la elaboración de un proyecto intelectual, y que al hacerlo cedieron su soberanía (dejaron de ser

«fuente» inmutable y plena, dadora última de sentido) para ingresar en un sistema de intereses ajenos a los de su «origen», pasando así a nutrir una constelación intelectual con un nuevo centro teórico y práctico, este tipo de estudio, que también –aunque no sin reparos– podríamos llamar estudio de «recepción», parece particularmente pertinente para una obra como la de Guerrero. Y al menos por tres razones. En primer lugar, por tratarse de un autor argentino, esto es, perteneciente a un tipo de cultura derivativo, cuyos actores se han pensado con asidua frecuencia en un cotejo permanente con los avances de las culturas hegemónicas del momento (que para la época de Guerrero tenían su centro de gravitación en un pensamiento continental dominado por la tradición alemana, como ya sugerimos y luego confirmaremos), una permeabilidad en la que se cifran las pobrezas de lo mimético pero también, según el conocido optimismo borgeano, todas las potencialidades de una cultura sin provincianismos. En segundo lugar, por la peculiaridad del sistema de referencias de la obra de Guerrero, tan vasto y coherente a la vez, tan pasmosamente actualizado, y además prolijamente detallado por el propio autor, como si quisiese de ese modo explicitar al lector el revés de la trama de su texto, invitar al lector a pasearse por su taller de trabajo para una mejor comprensión de su obra. Pero fundamentalmente, y en tercer lugar, por la concepción de la historicidad del propio Guerrero. Guerrero despliega en su obra una concepción arqueológica de la historia, y en particular de la historia del arte, según la cual cada objeto histórico estudiado, y en particular los «objetos» culturales, ha de mostrar las sucesivas capas de experiencias que se han ido sedimentando en su proceso de desarrollo, los «estratos» de significados provenientes de diferentes lugares y épocas que van dando espesor a una acumulación cada vez más rica y compleja de realizaciones humanas. Así, una obra de arte del pasado no nos habla el lenguaje de su época, sino *una traducción a la nuestra*. Y a menudo, no es una traducción directa, ni una traducción fiel, sino como un eco que responde con voces sucesivas: son las voces de los sucesivos estratos históricos, a través de los cuales ha debido pasar la obra. (E I, 59)

Guerrero sugiere aquí una concepción de la «recepción» como desvío acumulativo, sobre la que luego volveremos para polemizar con la idea heideggeriana de «origen». Guerrero generaliza esta concepción, aplicable ya no sólo a la obra de arte, sino al problema de la transmisión cultural en general:

> Así, un ente de relativa complejidad, como es cualquier objeto cultural, muestra –sucesiva y aun simultáneamente– una serie de estratos históricos, sociales y culturales de sedimentación trascendental, correlacionados, desde luego, con una serie de estratos trascendentales de interpretación. (E I, 100)

Guerrero mismo invita a pensar su obra como un objeto cultural que en cuanto tal requiere esa consideración estratificada. Al hablarnos más adelante acerca de los «estratos de sedimentación estilística», nos dice que «los distintos estratos históricos son como capas geológicas que van quedando grabadas en las sucesivas obras de arte, pero siempre superadas o superables por la dirección última que ellas mismas buscan» (E I, 380). Pero no sólo las objetividades culturales sino también la apreciación de los hombres cumple esta ley de la sedimentación, y toda forma de la percepción incluye también una historia de la sensibilidad: «también los hombres, en sus valoraciones estilísticas, conservan esos distintos sedimentos pretéritos que influyen en la orientación actual» (E I, 381). Desde esta perspectiva, las obras

> *se historializan*: se enriquecen con múltiples capas de significaciones, a menudo sucesivas, pero también simultáneas. Nunca constituyen verdades «ahistóricas», ni valores «eternos», sino concretas proyecciones humanas de una interminable trayectoria terrenal. (...) En esta marcha sin descanso, las obras pierden su sentido originario –porque pierden, precisamente, su potencia inaugural–, pero ganan, en cambio, otros múltiples significados. Aunque puedan parecer parasitarios (…). (E III, 202-203)

Si Guerrero piensa de este modo la historia del arte y de la cultura en general no parece inadecuado pensar la propia obra de Guerrero de este modo «estratificado», si él nos revela el procedi-

miento de su construcción veteada, parece adecuado desandar su recorrido, leer el revés de su trama, levantando esas capas. Más adecuado aún nos parecerá ese proceder si recordamos que esta obra surge de la larga labor docente de su autor (E I, 22), labor de muchos años,[125] de manera que en la vasta extensión de su *Estética Operatoria* han ido confluyendo capas teóricas provenientes de diferentes problematizaciones, épocas, y «fuentes» intelectuales. Es a la estratificación de este último registro que nos referiremos en este trabajo.

III. Vínculos, docencia, producción

Para reconstruir el proceso de recepción propiamente teórica de Walter Benjamin por parte de Guerrero, resulta conveniente referirnos primeramente a tres cuestiones previas: en primer lugar, al contacto *institucional* que Guerrero mantuvo con el Instituto de Investigaciones Sociales, dirigido por Max Horkheimer, en la década del 30; en segundo lugar, a su labor *docente*, que si efectivamente estuvo a la base de su *Estética*, entonces operó como un primer ámbito de difusión de los planteos luego en ella cristalizados, y por tanto un primer ámbito de difusión de la obra benjaminiana; y por último, la efectiva presencia («empírica», digamos) de Benjamin en su producción *teórica*.

En cuanto al primer registro institucional, Martín Traine ha reconstruido los vínculos del Instituto dirigido por Horkhei mer con la Universidad de Buenos Aires en los años '30,[126] esto es, en la época del exilio norteamericano del Instituto proveniente de Frankfurt. En ese encuentro poco conocido, y finalmente tam-

125 Guerrero fue profesor de Estética, en las universidades de La Plata y de Buenos Aires, desde el año 1929 hasta su muerte.

126 Traine, Martín, «Los vínculos del 'Instituto de Investigaciones Sociales' de Frankfort con la Universidad de Buenos Aires en los años '30», en *Cuadernos de Filosofía*, Nº 40, Abril 1994 (versión modificada de Traine, M., *«Die Sehnsucht nach dem ganz Anderen». Die Frankfurter Schule und Lateinamerika*, Aachen, Concordia, Verlag der Augustinus-Buchhandlung, 1994, cap. 2.1.: «Lateinamerika: Die Natur wird zur Mascine»).

bién poco fructífero, Guerrero ocupó un lugar central. Como se sabe, la Argentina nunca resultó indiferente al grupo del Instituto por razones estrictamente económicas. El Instituto se financió durante largos años gracias al aporte de la empresa cerealera argentina de Hermann Weil, padre de Félix Weil, quien perteneciera a los miembros fundadores y luego al «círculo interno» del Instituto, aunque por razones administrativas más que intelectuales.[127] Precisamente, fue por razones financieras que en 1936 Franz Neumann, el famoso teórico crítico del nacionalsocialismo y escritor del *Behemoth*, fue enviado desde los EEUU a la Argentina para resolver, en su carácter de abogado, ciertos pleitos pendientes en el negocio que para ese entonces dirigía ya Félix Weil, tras la muerte de su padre. Fue en ese contexto que Neumann aprovechó su estancia en Buenos Aires para establecer contactos con la Facultad de Filosofía local, cuyo Instituto de Filosofía en ese momento estaba dirigido por Luis Juan Guerrero. Las tratativas, que Neumann debatió personalmente con Guerrero, versaron sobre dos asuntos principales: las posibilidades de inserción laboral para intelectuales emigrados alemanes en la Argentina y la posibilidad de una colaboración de Guerrero en la *Zeitschrift für Sozialforschung*, la famosa revista del Instituto. Si bien este encuentro resultó finalmente fallido (no sabemos de ningún intelectual insertado gracias al mismo, y no apareció ningún artículo en la revista con la firma de Guerrero), resulta claro que no se debió a la falta de interés ni de los argentinos ni de los frankfurtianos. Sobre el interés de Guerrero hablaremos a lo largo del capítulo. Sobre el interés de los frankfurtianos debe consignarse un documento notable, una carta del propio Max Horkheimer a Guerrero, de 1936, en la que expresa:

127 Véase Eisenbach, H. R., «Millonario, agitador y doctorante. Los años juveniles de Félix Weil (1919) en Tubinga», y Traine, M., «El enigma de Félix: Argentina» (versión modificada de Traine, M., *«Die sehnsucht nach dem ganz Anderen»*, cit., cap. 2.3.: «Lix' Riddle: Argentinien»), ambos en el dossier «Los orígenes argentinos de la escuela de Francfort», en la revista *Espacios de crítica y producción*, publicación de la Fac. de Fil. y Letras, UBA, respectivamente en los nº 15 dic. 1994-marzo 1995, y nº 16, julio-agosto 1995.

> El Dr. Neumann me ha manifestado su disposición de publicar en nuestra Revista un informe bibliográfico sobre la literatura filosófica y sociológica de Sudamérica en los últimos 3 ó 5 años. Es para mí una gran alegría, gracias a su decisión, poder saludarlo a Ud. como a uno de nuestros colaboradores. Que yo desgraciadamente no haya podido verlo durante su último viaje por Europa, me ha dolido sinceramente, de manera que tanto más me alegra que se establezca ahora entre nosotros, merced a la intervención del Dr. Neumann, un vínculo científicamente productivo. Le estaré muy agradecido, que me comunique, cuándo piensa Ud. que su informe estará listo (...).[128]

Acaso hayan sido estas líneas las que incitaran a Guillermo David a escribir una afirmación excesiva: «Luis Juan Guerrero, a quien podríamos considerar un miembro independiente o desgajado de la Escuela de Frankfurt (...)».[129] Más modestamente podemos afirmar que Guerrero tuvo un trato personal con miembros directivos del Instituto, no rastreable más allá de 1936, un trato que incluyó la invitación a participar de la Revista del Instituto. Aunque esto último no llegara a concretarse, nos permite sin embargo suponer que es más que probable que date de ese mismo año de 1936, absolutamente relevante para nuestro asunto, el contacto de Guerrero con la Revista del Instituto, que acababa de publicar ese mismo año, en su número V (1), el luego famoso ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, que ocupará un lugar de importancia en la posterior *Estética* de Guerrero.

De este primer contacto de 1936, podemos entonces suponer, dataría el inicio de la utilización por parte de Guerrero de bibliografía de los autores del Instituto para su labor docente, que recién en 1956 cristalizará en la publicación de la *Estética*. Sin embargo, ya «en un programa de Estética de la Universidad de La Plata del año 1933, Guerrero, a cargo de esa cátedra, citaba en su bibliografía a *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen*

128 Horkheimer, Max, *Carta del 08.09.1936 a L. J. Guerrero*, *Max-Horkheimer-Archiv* VI 30, p. 179 (cit. en M. Traine, *cit.*, pp. 99-100).
129 David, Guillermo, *cit.*, p. 48.

Romantik»,[130] la tesis doctoral de Benjamin de 1918 (publicada en 1920). Esto nos habla de la asombrosa actualización teórica de nuestro autor, así como de los fluidos lazos que ligaban a la intelectualidad argentina de la época con los centros intelectuales europeos, y en particular alemanes.[131] No debemos olvidar que Guerrero estuvo en Alemania entre 1923 y 1927, y realizó su doctorado en la Universidad de Zurich. Desde su regreso a la Argentina, en 1928, concentrará su actividad docente en las materias de ética, sobre la que versaba su tesis doctoral, psicología, sobre la que escribió un manual de múltiples ediciones, y estética, sobre la que escribió su obra magna. Vemos entonces que la labor docente, una actividad que mantendrá hasta el final de su vida, complementó siempre su labor de producción intelectual, como ya lo vimos para su *Estética*. Sin embargo, resulta curioso que el texto benjaminiano sobre la crítica romántica no aparezca en su *Estética*, a diferencia del texto sobre la obra de arte, de donde podemos suponer que si el primero acaso representaba una referencia erudita sobre un tópico relevante de historia de la estética, sólo el segundo representó un verdadero estímulo de eficaz orientación para su pensamiento. El mismo estudio arriba citado afirma más adelante que Guerrero «introdujo en su bibliografía en el año 1933 a Walter Benjamin en su idioma original y siguió enseñándolo hasta pasado el año 1950 en francés»[132] (refiriéndose a *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*). Este comentario ofrece una impresión de continuidad sin dar cuenta de las posibles discontinuidades entre ambos textos benjaminianos, fundamentalmente el profundo giro materialista realizado por el

130 Wamba Gaviña, Graciela, «La recepción de Walter Benjamin en la Argentina», en V.V.A.A., *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Bs. As., Alianza/Goethe-Institut, 1993, p. 202.

131 Guerrero llegó a publicar, junto a Ilse Brugger y Francisco Romero, *Filosofía alemana en español* (Bs. As., UBA, 1942), un «repertorio bibliográfico» que consistía exclusivamente en un listado exhaustivo de todo lo que se hubiese publicado de filosofía alemana en español hasta la fecha, lo que nos da una idea del interés, académico y sistemático, por la cultura alemana en esa época, luego desplazado hacia otros faros metropolitanos como París, Italia o los EEUU.

132 Wamba Gaviña, G., *cit.*, p. 208.

segundo. A un esteta tan informado y sagaz como Guerrero seguramente no pueden habérsele pasado por alto los contrastes entre uno y otro texto de Benjamin, y es para nosotros de mucha relevancia que entre el «mesianismo romántico» y la correspondiente pretensión de absoluto del primero, y la «disolución del aura» en un contexto de secularización radical del arte del segundo, la *Estética* de Guerrero haya precisado la colaboración de este último y ya no del primero.

Finalmente, para abordar la utilización de Benjamin en su producción teórica debemos, como para cualquier caso de «recepción», poder testimoniar la presencia «empírica» de Benjamin en su obra, a través de citas o referencias explícitas, cuya presencia por cierto que no garantiza que estemos ante un uso verdaderamente productivo del corpus «recepcionado», pero cuya ausencia haría casi inviable hablar de algún tipo de «recepción». Es en su *Estética* donde encontramos el nombre de Walter Benjamin, ligado a un texto emblemático de toda la producción benjaminiana, y más emblemático aún de su presencia en nuestro país, todavía en nuestros días: *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, esto es, la primera edición publicada en versión francesa (de Pierre Klossowski), citada por Guerrero de la *Zeitschrift für Sozialforschung*, V, 1, 1936.[133] Esta aparición tiene lugar en dos momentos centrales, nada menos que en la apertura y en el cierre del desarrollo de su *Estética*. La primera aparición se da en el «Historial: *Expansión esplendorosa de las manifestaciones artísticas*», con el que se abre la *Estética de las manifestaciones artísticas* (E I), pero que por sus características particulares funciona en realidad como una apertura a la totalidad del despliegue de su obra[134]. La otra aparición se registra en «Las voces del éxodo», un maravi-

133 Actualmente disponible en Benjamin, W., *Gesammelte Schriften*, I. Bd., 2. Teil, Hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1974, ss. 709-739 (en adelante se cita como *GS*, más el tomo en números latinos y el volumen y página en números arábigos). Hay una reciente traducción castellana en Benjamin, Walter, *Obras. Libro 1 / Vol. 2*, Madrid, Abada, 2008, pp. 323-353.

134 Benjamin es referido en E I, 74-75, nota 14, correspondiente a la p. 66 del cuerpo del texto.

lloso capítulo con el que termina el tercer tomo, la *Estética de las tareas artísticas* (E III), pero que en realidad opera como cierre de la totalidad del desarrollo de su obra, y como balance de la actualidad del proceso artístico a la luz de los planteos de su *Estética*.[135] En ambos casos, la referencia a Benjamin está acompañada por algún comentario que encierra siempre una aprobación implícita o explícita de su trabajo. En el primer caso, Benjamin es citado junto a un estudio del propio Guerrero sobre el mismo tema,[136] lo que sugiere una confluencia de sus respectivos análisis (y nos envía a ese otro texto de Guerrero, de 1949, para encontrar allí las simientes del posterior encuentro más explícito y sistemático con Benjamin en su *Estética*). En el segundo caso, la referencia al trabajo de Benjamin se inicia con una alusión muy importante para nuestro tema:

> Todo este conjunto de problemas [las consecuencias del proceso mundial de expansión técnica en el mundo del arte –L.I.G.] se encuentra desarrollado, de una manera ejemplar, en el siempre recordado ensayo de Walter Benjamin, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, en *Zeitschrift für Sozialforschung*, tomo VI[137], nº 1, 1936. (E III, 238)

Por último, también en el segundo tomo encontramos a Benjamin, sólo que la referencia es allí mucho menos central, y su sentido depende de lo ya planteado en E I.[138]

Hay que recordar que, como se sabe, aquella primera edición del texto de Benjamin no se corresponde con la versión más utilizada en nuestros días, que en la mayoría de los casos corresponde a la *Dritte Fassung* en alemán, la que fuera incluida en los

135 Benjamin es citado en E III, 238, notas 7, 8 y 9 (las últimas notas finales de la totalidad de la obra), correspondientes a las pp. 231 y 232 del cuerpo del texto.

136 Guerrero, L. J., «Torso de la vida estética actual», en *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*, ed. al cuidado de L. J. Guerrero, Mendoza, 1949.

137 No sabemos a qué puede deberse esta pequeña imprecisión, pues el artículo de Benjamin fue publicado en el año o volumen V de la Revista, no en el VI. El resto de los datos son exactos.

138 El mismo ensayo de Benjamin es citado en E II, 46, nota 23, correspondiente a la p. 40 del cuerpo del texto

Schriften editados en 1955[139] (tomada también por las versiones castellanas más difundidas)[140]. No pretendemos reconstruir la accidentada historia de la edición de este ensayo,[141] sino sólo recordar que aquella primera edición, además de sufrir algunas modificaciones y recortes por parte del grupo editor de la *Zeitschrift*, guarda otras diferencias, no siempre recordadas, respecto a la canonizada «segunda versión». Sólo destacaremos algunas diferencias principales: no aparece ni el epígrafe de Valéry, ni el importante «Prólogo», y además algunas expresiones fueron sistemáticamente sustituidas, principalmente, «fascismo» fue reemplazado por «estado totalitario» o «doctrina totalitaria» y «comunismo» por «fuerzas constructivas de la humanidad». Pero hay que destacar también que esta primera publicación en francés tiene parágrafos enteros no incluidos en la «segunda versión» alemana, además de muchos pasajes más completos (como todo un largo párrafo que amplía nada menos que el importantísimo contrapunto entre inconsciente óptico e inconsciente pulsional[142]). De este modo, así como faltan en la versión francesa pasajes emblemáticos de nuestra actual recepción del ensayo (como la militante referencia inicial a Marx), encontraremos allí también frases enteras, y

139 Benjamin, W., *Schriften*, ed. de Theodor W. y G. Adorno, Frankfurt a/M, 1955. Hoy disponible en *GS* I-2, 471-508.
140 Tanto en la muy difundida de Jesús Aguirre (en Benjamin, W., *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973), como en la anterior, latinoamericana, de la revista colombiana *Eco. Revista de la cultura de Occidente* (Bogotá, XVI/5, marzo de 1968 y XVI/6, abril de 1968) a cargo de Carlos Rincón (traductor temprano y sagaz también de otros trabajos de Benjamin, para la misma revista). Con todo, podemos reconocer importantes excepciones de autores que siguen utilizando aún hoy aquella primera versión francesa, tal como puede reconocerse en el uso que recientemente Yves Michaud hace del texto benjaminiano en su *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*, México, FCE, 2007 (tal como puede reconocerse por el uso de las expresiones «reproducción mecánica» o «Estado totalitario», o las nociones de «sueño colectivo», o «ciencia de la percepción», todas propias de la primera edición francesa en la versión de Klossowski).
141 Para lo cual pueden consultarse las *Anmerkungen der Herausgeber* correspondientes a este texto, incluido en *GS* I-3, 983-1063.
142 Véase *GS* I-2, 231-232.

muy importantes, citadas sin comillas por Guerrero que no se encuentran en la «segunda versión» alemana (como la explícita recuperación benjaminiana del sentido materialista de la *aisthesis*: «cette science de la perception que les Grecs avaient nommée l'esthétique»[143]). Con todo, estas observaciones, pertinentes desde una perspectiva erudita, no nos deben hacer perder de vista que el núcleo de las hipótesis benjaminianas sobre la reproductibilidad (incluido el fundamental «epílogo» político) se mantiene en lo sustancial en ambas versiones.

Para concluir con el registro de la dimensión «empírica» de la recepción, debemos realizar dos últimas observaciones: en primer lugar resulta curioso que no aparezca ninguna otra referencia a otros artículos de la *Zeitschrift für Sozialforschung* a lo largo de la obra de Guerrero. Ello resulta más llamativo aún si tenemos en cuenta, en segundo lugar, que sin embargo aparecen en su *Estética* los nombres de Theodor W. Adorno y de Herbert Marcuse, colaboradores centrales de la Revista incluso desde antes de 1936. Adorno aparece referido al pasar en E III, p. 24 (sin alusión bibliográfica), y luego en E III, p. 215 (notas 8 y 13, correspondientes a las pp. 190 y 202 respectivamente). Se cita en este último lugar «*Ueber das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik* (con traducción italiana) en *Archivo de Filosofía*, Roma, 1953», en ambos casos para pensar el problema de la dialéctica típicamente modernista entre tradición e innovación en el contexto de las «tareas de conducción» de la tercera *Estética de las tareas artísticas*. El mismo trabajo de Adorno aparece en nota en E II, p. 66. De Marcuse aparece citado su importante trabajo «*Ueber die philosophischen Grundlagen der Arbeitsbegriffs*», extraído del *Archiv für Sozialwissenschaft*, tomo 69, nº 3 (E III, 138, nota 1, correspondiente a la p. 117), como estudio de referencia para tematizar una concepción hegelo-marxiana del «trabajo» como «praxis», en el contexto de las «tareas de elaboración» de la tercera *Estética*. Esta presencia del primer Marcuse (el artículo es de 1933, de su etapa de tránsito del heideggerianismo al marxismo) le imprime al texto de Guerrero una orientación socio-histórica

143 *GS* I-2, 736.

de su idea de «trabajo», y una perspectiva general materialista de la existencia humana en el mundo. De manera que en ambos casos aparecen motivos centrales de lo que luego se denominó «escuela de Frankfurt». Sin embargo hay que reconocer que, en primer lugar, Guerrero no reúne los nombres de todos estos autores bajo una rúbrica común, de modo que no reconoce un grupo intelectual unido por alguna orientación general, a pesar de haber tenido trato personal o intelectual con Horkheimer, Neumann, Adorno, Marcuse y Benjamin, además de con la Revista en la que ese grupo se nucleaba. Y además, en segundo lugar, las presencias tanto de Adorno como de Marcuse no son determinantes de la orientación general de su pensamiento, sino que más bien vienen a confirmar o a complejizar algún aspecto parcial de una orientación ya decidida previamente. En cambio, creemos que ciertos núcleos centrales del pensamiento benjaminiano sí están a la base de algunas de estas decisiones fundamentales.

Así, podemos decir que hay en Guerrero una «recepción» fragmentaria y dispersa, aunque sustantiva, de ciertos autores y aspectos teóricos de lo que luego se llamó «escuela de Frankfurt», aunque sin la unidad de orientación sugerida por ese nombre. De ese conjunto no unificado de autores y conceptos, destaca notablemente la utilización productiva del trabajo de Walter Benjamin sobre la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.

IV. Contexto de refracción

Como vemos, la inscripción de Benjamin en el contexto de la recepción de Guerrero del trabajo del Instituto de Investigación Social es pertinente (Guerrero cita a Adorno y a Marcuse, además de tener trato epistolar con Horkheimer y personal con Neumann) aunque sólo parcial y relativa. Más relevante aún resulta su inscripción en el contexto efectivo del sistema de referencias teóricas generales del propio Guerrero, que no ubicó a Benjamin en el marco de una «escuela» que lo excediera, sino más bien en

otro marco, construido por el propio Guerrero y expresión de la agenda de lecturas filosóficas de la Argentina de esos años. Pues resulta fundamental para cualquier estudio de recepción que al analizar los efectos de la circulación y la utilización del autor seleccionado, debe enfocarse el universo de autores y corrientes teóricas en las cuales se *reinscribe* dicho autor, la nueva constelación de tradiciones y discusiones, como el primer gran dispositivo de refracción sobre sus «ideas» «originales», ahora destituidas como tales, «arrancadas» del contexto de su propia tradición para ser acercadas a un contexto «otro» (como vemos, nuestro propio tema tampoco está fuera del universo de problemas que se abren con el texto benjaminiano). Esa *trama intertextual* es el primer «contexto», contingente e inestable, en el que la «recepción» comienza su insidiosa labor de traslación, de traducción, y también de concretización.[144]

¿Qué nos revela el texto de Guerrero acerca de su propia construcción de un contexto discursivo? Como ya dijimos, Guerrero es muy prolijo en la explicitación de sus referencias teóricas. Así, en las primeras páginas del *Prólogo* de su *Estética* explicita sus principales deudas (véase E I, 13-14), de las cuales recordaremos las siguientes, que nos parecen las más persistentes a lo largo de la obra: en primer lugar, Vico y Hegel serán el marco filosófico más genérico de su planteo, nombres que luego casi no aparecerán explícitamente pero sí estarán siempre presentes en la persistencia de un horizonte de historicidad de una existencia humana que reclama ser pensada en los productos de su propia praxis concreta, un núcleo fuerte del pensar de Guerrero. La fe-

144 Una labor en la que se ve inevitablemente embarrado, después de todo, cualquier lector de cualquier texto, pues ¿quién está en condiciones de restituir el «contexto» de Benjamin, esa «fuente» original en la que la torpe formulación escrita coincida con la transparente plenitud de un sentido supuestamente unívoco para el propio Benjamin? ¿Quién? ¿Adorno? ¿Scholem? ¿Brecht? Evidentemente, nuestra «marginalidad» sólo acentúa efectos constitutivos de toda lectura, de allí el potencial crítico –aunque sólo como *potencial*, y no como esencia de «lo latinoamericano», como a veces se confunde– de «nuestra» marginalidad: mostrar esa distancia constitutiva de todo proceso significativo como el espacio de una cierta libertad creadora.

nomenología, y en particular el giro operado en ella por Heidegger serán presencias explícitas, decisivas y permanentes a lo largo del texto. «Las intransigencias de Sartre» y «la comprensiva penetración de Merleau-Ponty» tendrán un lugar de relevancia, sobre todo Merleau-Ponty, sólo que no tan patente como el lugar que en la *Estética* se le otorga al «impresionismo deslumbrante de Malraux» (E I, 14). Así, tenemos que, al amparo de aquellos dos gigantes filósofos del hombre realizándose en su propia historia, la órbita teórica de Guerrero girará principalmente en torno al eje de la fenomenología, fundamentalmente en su peculiar versión heideggeriana, aunque también en las derivaciones de dos grandes fenomenólogos franceses como Sartre y Merleau-Ponty. A ese sustrato fenomenológico se le suman los estímulos sugeridos por la publicación, cercana a la edición de la *Estética*, de dos muy influyentes libros del posterior ministro de cultura gaullista André Malraux: *Les voix du silence* (1951) y *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale* (1952), recurrentemente citados por Guerrero. De este conjunto, la presencia más insistente en el texto de Guerrero quizás sea la de Heidegger, principalmente a través de su *Holzwege*, y en particular de sus conferencias de 1935-36 publicadas como «El origen de la obra de arte». La notable presencia de Maurice Blanchot en los desarrollos de Guerrero podría ser inscripta dentro de esta impronta heideggeriana general. En cambio, Sartre y Merleau-Ponty no actúan en la *Estética* a la sombra de Heidegger (como podría imaginar el desprevenido que creyera que Sartre desembarcó en la Argentina recién con *Contorno*), sino por la propia potencia sobre todo de *¿Qué es la literatura?* del primero y de la *Fenomenología de la percepción* del segundo. Vale decir que el vigor de las teorías de la recepción y del compromiso de Sartre, y la insistencia de Merleau-Ponty en el carácter siempre concretamente encarnado del sentido en un cuerpo históricamente determinado, son orientaciones materialistas con peso propio en la obra de Guerrero, potencialmente adversos a la orientación general heideggeriana. Este cuadro, ciertamente, se completa con una amplísima pero coherente lista de teóricos, muchas veces de

excepcional densidad y magnitud,[145] a los que generalmente se recurre para ayudar a resolver problemas importantes, pero siempre parciales, aspectos o momentos de un desarrollo, y nunca para tomar las decisiones más generales acerca de la orientación sistemática de ese desarrollo, del proyecto estético de Guerrero en su totalidad. Con la excepción, esta será nuestra hipótesis, de la anómala presencia de Walter Benjamin, que si bien no es tan asiduamente requerido como Heidegger o Malraux, como Sartre o Merleau-Ponty, no sólo realizará aportes para plantear cuestiones particulares sino que se situará en lugares estratégicos clave, en la apertura y el cierre, dando vigorosas pautas para la orientación general de la *Estética*.

En la precisa arquitectura de la *Estética* cada capítulo y cada parágrafo tiene su lugar e importancia sistemáticos, pero hay algunos tramos de su desarrollo que tienen el valor de aplicarse a la totalidad de esa arquitectura, y de determinar la orientación general de la misma. De esos tramos, los de mayor peso determinante son, en primer lugar, el *Prólogo* general de la obra ya referido; en segundo lugar, el «Historial» del primer tomo, que sigue inmediatamente al prólogo, y que aunque es el «Historial» correspondiente a E I, es decir, a la estética de las «manifestaciones artísticas», le sirve al autor para plasmar desde un comienzo su visión general del arte y de su situación actual; y en tercer lugar esa suerte de epílogo del tercer tomo, titulado «Las voces del éxodo», que excede la exposición de las cuatro «escenas» sistemáticas de E III, y que funciona claramente como epílogo de la totalidad de la obra. Benjamin no aparece en el *Prólogo*, pero sí aparece, como ya lo anticipamos, ocupando lugares decisivos de las otras dos partes generales, el «Historial» del tomo I (E I, §§ 24-27) y «Las voces del éxodo» del tomo III (E III, §§ 2 y 5). Esto nos ofrece una indicación importante, pero por ahora sólo externa.

145 Baste pensar, descontando a los ya mencionados Adorno y Marcuse, en E. Souriau, H. Kuhn, F. Kaufmann, R. Caillois, W. Szilasi, M. Dufrenne, E. Panofsky, R. Ingarden, M. Weitz, E. Wölfflin, etc., o en la ocasional presencia de teóricos que mucho más tarde fueron reconocidos en todo su vigor y relieve, como E. Levinas o M. Bense.

Esta primera aproximación general al contexto discursivo construido por el propio texto de Guerrero nos arroja al menos dos resultados preliminares: uno, que estamos ante un marco de tradiciones fuertemente ancladas en lo que luego se denominará la filosofía «continental», con una cierta hegemonía alemana pero con una más que atenta mirada sobre los desarrollos franceses; otro, que se comienza a sugerir la tensión que será el tópico teórico-estético central de nuestro artículo, esto es, la oscilación entre una estética tendencialmente idealista o especulativa (paradigmáticamente representada en este contexto por la herencia hegeliana y por la filosofía heideggeriana del arte) y otra estética tendencialmente materialista o práctica (sugerida por ahora más bien tímidamente a partir de Sartre y Merleau-Ponty y luego consolidada con la presencia de Benjamin). Acaso no sea un azar que cuando ciertos desarrollos benjaminianos entren en polémica en el texto, nunca lo hagan contra Sartre o Merleau-Ponty, sino en disputa implícita o explícita con Heidegger o Malraux.

Es en este contexto que primeramente deberíamos situar en la obra de Guerrero la circulación del nombre de Benjamin, un *alemán* (conocido primeramente por Guerrero como teórico del *romanticismo*) escribiendo en *francés*, para una revista de *exiliados políticos* del nazismo, el esbozo de *una crítica radical de los cimientos de las teorías estéticas hegemónicas de su Alemania natal*. Benjamin condensa, así, los dos motivos arriba señalados como característicos del contexto teórico construido por Guerrero: la presencia hegemónica de una tradición de pensamiento alemán fuertemente mediada sin embargo por la tradición cultural francesa (en el caso de Benjamin, como se sabe, esta «mediación» excede la circunstancial traducción de su texto sobre la obra de arte), y la polémica entre una estética idealista y contemplativa o especulativa, y una radical renovación de la estética en una dirección decididamente materialista que precisamente viene a exceder los límites «contemplativos» o «especulativos» de la estética tradicional, una transformación determinada no meramente por una opción teórica sino por profundos cambios en el *sensorium* histórico del hombre occidental, nuevos «requerimientos» y nuevas

«promociones» para el arte, que deciden una nueva orientación para la totalidad del proceso histórico del arte.

V. Benjamin y el problema

Para internarnos ahora en una problematización teórica quisiéramos valernos aquí de la imagen ofrecida por Jean-Marie Schaeffer de los perfiles de una «teoría especulativa del arte».[146] Sólo que para hacerla funcionar en este lugar resultaría conveniente pensarla con cierta flexibilidad. Entre otras razones porque todos los autores aquí tratados caerían bajo la misma rúbrica de «especulativos», una caracterización demasiado totalizadora para nuestros intereses. Por eso hablamos más arriba de «tendencias». Asimismo, como ya venimos sugiriendo, la alternativa a esta teoría especulativa no pasará, para Guerrero, por un regreso a Kant, como sugiere la perspectiva más analítica de Schaeffer, sino más bien por un paso de lo especulativo a una visión del arte centrada en la *praxis*, o más precisamente, a una «estética *operocéntrica*», en la terminología de Guerrero. Así, más que una crítica radical de una «teoría especulativa del arte» desde una estética neokantiana, en Guerrero tenemos una *tensión inmanente* al propio texto entre una estética especulativa y una estética prácticamente orientada, en el marco general de una estética *operatoria* (que es la expresión que finalmente sostiene, en su vibrante enunciación, todas las polémicas internas que redundan en su intensa energía: lo «operatorio» como heideggeriana especificidad de la obra de arte frente a la cosa y el utensilio; lo «operatorio» como benjaminiano «impulso práctico» del proceso estético).

Sin embargo, Schaeffer enumera una serie de rasgos de la «estética especulativa» que son también los rasgos que Guerrero intentará superar de sus propios mentores intelectuales. Ese diagnóstico es el que nos interesa, puesto que además Schaeffer

146 Véase Schaeffer, J.-M., «La teoría especulativa del arte», tr. Ricardo Ibarlucía, mimeo. Para una exposición exhaustiva, Schaeffer, J.-M., *El arte de la edad moderna. La estética y la filosofía del arte desde el siglo XVIII hasta nuestros días*, Venezuela, Monte Ávila, 1999.

denuncia el primado abrumador de esta estética especulativa después de Kant, lo que subraya la relevancia de la crítica de Guerrero a la misma. Schaeffer señala (1) el carácter «especulativo» de la estética que restringe la experiencia estética a su función puramente *contemplativa*; (2) la consecuente consideración del arte como un «*saber extático*» y su lógico sometimiento a los criterios de «verdad» importados de la filosofía; (3) filosofía, destaca Schaeffer, marcada por su propia crisis ante la determinación kantiana de la inaccesibilidad teórica a lo absoluto; (4) una crisis que permite localizar la génesis de esta orientación especulativa en el movimiento estético-filosófico del «romanticismo»; (5) romanticismo que surgiendo de aquella crisis se propone superar el desencantamiento racionalista de la Ilustración consumada en Kant a través de una «sacralización del Arte», elevándolo a medio de acceso privilegiado de lo absoluto, vinculándolo así a una suerte de «culto», como estrategia compensatoria por los estragos que la razón y el mercado realizaron quebrando la «unidad» del mundo clásico. Guerrero se opondrá punto por punto a estos rasgos esenciales de una estética especulativa, aunque no desde la orientación neokantiana de Schaeffer sino a partir de su estética «militante».[147] Así, (1) y (2) son criticados no tanto en sí mismos sino en su pretensión de erigirse como criterios unilaterales de la obra de arte, es decir, son relativizados en el todo de un proceso estético complejo en el cual la dimensión contemplativa es sólo *una* de las tres grandes dimensiones, «orientaciones», de una Estética general. (3) es el único de estos puntos desarrollados por Schaeffer que no se encuentra tematizado por Guerrero de un modo equivalente. Aunque las consecuencias directas de (3), esto es, (4) y (5), son los principales objetivos de la crítica más explícita de Guerrero. El romanticismo, y en particular lo que él llama las «ideologías post-románticas» (E III, 123; véase también 105, 163, 169, 170) son criticadas por su idealismo contemplativo, su individualismo elitista y esteticista, su teoría de la producción como «auto-expresión» y su subjetivismo implícito (habría un estado del alma que *preexistiría* a la obra y que sólo cobra manifestación sen-

147 Guerrero utiliza esta expresión en diversos pasajes. Véase E I, 13, 19, etc.

sible en ella), su sentimentalismo, su prejuicio anti-tecnológico, su visión «burguesa» del arte como dominio autónomo destinado a compensar el peso alienante de las actividades prácticas del hombre moderno, etc. Y quizás la crítica más fuerte a esas «ideologías» sea que funcionan como sustrato del rasgo más determinante de toda teoría especulativa: la (re)sacralización del arte, que, según el planteo de Guerrero, no pasaría de ser una ilusoria y regresiva pretensión compensatoria y reaccionaria de restitución de momentos ya superados por el propio proceso material de la historia humana, y cuyo pretendido retorno no sólo resulta inviable, sino indeseable, «ideológicamente» ciego al potencial comunitario y emancipatorio de las orientaciones contemporáneas del arte.

De los nombres arriba mencionados como de mayor pregnancia en la construcción de Guerrero, los más próximos a una orientación «especulativa» son, precisamente, los que más insistentemente aparecen en el texto de Guerrero: Heidegger y Malraux. La recurrente referencia a estos autores, sin embargo, no debe desorientarnos, pues su repetida presencia (acaso inevitable en un teórico del arte de la época de Guerrero) aparece explícitamente acompañada por un impulso crítico que pone en jaque los fundamentos mismos de sus orientaciones teóricas. En este marco teórico general, nuestra hipótesis es que el texto de Benjamin opera en la *Estética* de Guerrero, en su función *negativa*, como el certero David que enfrenta con sutil perspicacia al Goliath heideggeriano y malrauxiano, y les asesta un golpe preciso, dejándolos, a nuestro parecer, heridos de muerte. Benjamin apuntala el impulso «operatorio» de la estética de Guerrero, extremando la tensión que crispa su texto entre la fuerte herencia heideggeriana, el fuerte impacto de los volúmenes de Malraux, y una tendencia materialista implícita en el propio registro «operatorio» con el que define su *Estética*.

La fuerte presencia de Heidegger, tal como se anunciaba en el *Prólogo*, tiene que ver en primer lugar con una «metodología» (E I, 13) fenomenológica general. Esto se expresa en la presencia de la noción heideggeriana de «mundo» y la consecuente idea de la «comprensión», que trasciende la escisión «positivista» entre su-

jeto y objeto. Ello determinará orientaciones marcadamente hermenéuticas nada menos que en la teoría del *sentido* que recorre la *Estética*. En efecto, según Guerrero

> tampoco corresponde hablar de «mundo», como figura objetivada, sino de un «fondo de mundo», sobre el cual se destacará luego, por una parte, una «figura de mundo» y, por otra, un «proyecto existencial». Si se quiere, podríamos hablar de un «bosquejo de mundo», pero entendiendo que se ha constituido sobre la base de un temple de ánimo. O sea que se trata, en todos los casos, de una totalidad no-objetivada, sino directamente vivida. (...) Estamos, por consiguiente, en una experiencia estética previa a la diferenciación gnoseológica entre sujeto y objeto, entre el ser «objetivo» de la obra y los ingredientes de la subjetividad. (E I, 93)

De manera que la comprensión cultural se da sobre ese sustrato previo a la distinción entre sujeto y objeto, en los términos de un «círculo de la comprensión estética», que regula incluso la relación de retroalimentación, ya descripta, entre las tres estéticas. Así, el proceso artístico se desarrolla sobre un «contexto de sentido» que teje una compleja trama de «remisiones significativas», dándose así la unidad global que sustenta tanto las manifestaciones objetivas del arte cuanto las actitudes subjetivas ante el mundo objetivado de la cultura.

En este contexto cobra relevancia la tematización de la diferencia óntico-ontológica. Pues

> al tratar con un ente particular tenemos *una comprensión pre-ontológica* del horizonte trascendental inmediato. O sea, del contexto que hace posible a ese ente. Más tarde podremos o no explicitar y tematizar dicha comprensión; esto es, convertirla en propiamente ontológica. (E I, 102)

Una cosa es el mundo efectivo del arte y sus manifestaciones, y otra el estudio de los «horizontes trascendentales» que hacen posible esas manifestaciones, esto es, el trasfondo de sentido, ese complejo de «remisiones significativas», que hace aparecer el arte tal como aparece en cada época histórica. Es en virtud de esta «diferencia ontológica» que ingresa en Guerrero el núcleo del diagnóstico heideggeriano acerca de la metafísica occidental

(aceptación del diagnóstico que, como luego veremos, no implica una aceptación de sus conclusiones). En efecto, es el diagnóstico del «olvido del ser» el que habilita la distinción fundamental entre «cosa, instrumento y obra» (E I, 124 ss.). Guerrero asumirá una problemática típicamente heideggeriana al afirmar que «nunca se pensó con rigor la 'cosidad' de la cosa, a diferencia de la 'instrumentalidad' del instrumento y de la 'operatividad' de la obra, sino que siempre fueron englobados los tres dominios en una concepción del ente en general.» (E I, 126) Heidegger ingresa, así, para apuntalar el proyecto «operocéntrico» de Guerrero al destacar la específica «operatividad» de la «obra», frente a su sometimiento a otros regímenes objetales derivados de una confusión entre lo óntico y lo ontológico. Es interesante reconocer, para dinamizar el esquema de Schaeffer, que Heidegger, el teórico más claramente «especulativo» de los aquí tratados, es utilizado por Guerrero como un primer paso antimetafísico, en una marcha más general que ciertamente excede a Heidegger en una dirección mucho más afín a los desarrollos benjaminianos, pero que se apropia de la crítica heideggeriana a la sujeción de la estética a la historia de la metafísica: «la Estética, desde hace más de dos milenios, paga su tributo a la Metafísica occidental» (E I, 126), subordinando la obra de arte a los diversos regímenes ontológicos u objetales sucesivos de la historia de la cultura occidental, decididos en el terreno de la filosofía y no del propio mundo del arte. En orden a definir la artisticidad del arte, la denuncia heideggeriana de la subsunción de la obra de arte en el régimen objetal del instrumento será una pieza clave al menos de E I, la primera *Estética de las manifestaciones*. «Y así escapa la obra de arte al esquema filosófico tradicional de la producción de cosas –a un esquema constituido en el mundo del trabajo–, para penetrar en el dominio de la exaltación y celebración de la vida.» (E I, 128)

Sin embargo, resulta muy significativo que ya en E I Guerrero manifieste los límites de esta escisión entre lo instrumental y lo estético. Pues esta escisión es históricamente situada por Guerrero en el terreno de los efectos del capitalismo industrial: no es una escisión decidida metafísicamente. Hablando de las

labores «instrumentales» concretas que el hombre desarrolla en el «mundo cotidiano» (inauténtico según Heidegger), nos aclara Guerrero:

> Dependerá luego del régimen de la cultura dominante, decidir si esas tentativas cotidianas de liberación estética pueden ser integradas dentro de la organización general de la vida humana. Nuestro sistema actual –conducido por las fuerzas del capitalismo, la ciencia y la técnica– ha engendrado un divorcio creciente entre las exigencias perentorias de la realidad práctica y esas expansiones gratuitas, desinteresadas, inútiles. (E I, 132)[148]

Estas sugerencias, planteadas en el mismo momento en que asume las distinciones heideggerianas, se expandirán hasta llegar, en E III, como luego veremos, a un intento de conciliación entre arte y técnica.

Una separación rígida entre el ámbito instrumental y el ámbito artístico condena a la estética a un dominio unilateralmente *contemplativo*. Sólo puede configurar una *ontología* de la obra, crítica quizás de la metafísica occidental, pero siempre parcial en su comprensión del proceso artístico. Reducida a su dimensión contemplativa, la estética se aleja cada vez más de su especificidad

148 La centralidad de este problema se manifiesta en que preside lo que Guerrero denomina la «antinomia» de la estética (E I, 42 ss., también E III, 40 ss.), esto es, la tensión históricamente irresuelta entre un «arte» que, en el pasado, estaba involucrado en otros dominios, enraizado en la práctica vital concreta de los hombres, sagrado o profano, pero en el que la obra no podía pretender auto-exhibirse como tal, no pudiendo especificar su estatuto «artístico»; y un arte que, en nuestro presente, puede afirmarse en la especificidad mostrativa de su artisticidad pura, pero al precio de desgajarse del resto del plexo pragmático de la vida de los hombres. De allí la pregunta, que recorre toda la *Estética* como una de las preocupaciones centrales, por «*un patrón de cultura que permita una integración de los comportamientos humanos*» (E I, 137), un problema que, según aclara el mismo Guerrero, «es, otra vez, un tema de nuestra tercera Estética» (*ib.*). En alguna medida, los planteos que más abajo desarrollaremos acerca de un arte técnico (que con la reproductibilidad acentúa la artisticidad en virtud de la primacía de lo mostrativo sobre lo tradicional) a la vez que politizado (pues responde a las candentes demandas comunitarias de su época) como el cine, con los que termina la *Estética* en la estela de la «politización del arte» benjaminiana, pueden ofrecer pistas para una solución de la antinomia de Guerrero.

como «ciencia de la percepción» (E III, 232), y se ve cada vez más sometida a la esfera de la filosofía, reveladora del «Ser». Es comprensible que sea en este contexto contemplativo o especulativo, entonces, que se plantee el tópico de la «muerte del arte». En alusión directa a la línea que va de Hegel al Heidegger de «El origen de la obra de arte», señala críticamente Guerrero al final de su E I:

> Y de este modo la problemática de una Estética contemplativa –fundamental, si la integramos con los restantes comportamientos estéticos–, mientras pretende quedar encerrada en su propio dominio, resultará una versión abstracta o una perspectiva desnaturalizadora del sentido de la obra. O una mirada retrospectiva hacia el arte: «cosa del pasado» que ya no corresponde a las exigencias de nuestra época. (E I, 422)

Cerrando ya el tomo dedicado a la perspectiva de la «revelación y acogimiento» (que no niega), se abre a las otras «direcciones» del proceso artístico criticando aquellas posturas que hipostasian el aspecto contemplativo en desmedro de los restantes recayendo por ello en el estéril atolladero de la «muerte del arte».[149]

Pues la orientación general de las críticas a Heidegger apuntará precisamente a la exacerbación especulativa de un pensamiento del Ser cada vez menos distinguible de un simple retorno a una suerte de onto-teología negativa. Guerrero rechazará las perspectivas que se obnubilan en un pensar del «Ser total y absoluto (último refugio de las filosofías de acento místico, desde Plotino hasta el Heidegger que se insinúa en sus obras posteriores)» (E I, 102).[150] Por el contrario, para Guerrero, «la obra no es un punto terminal, ni un 'ab-soluto', sino un punto de transición, un lugar de pasaje» (E III, 44). Asumiendo acaso los acentos *rela-*

149 Abordamos la *Estética* de Guerrero desde la perspectiva del problema de la «muerte del arte» en García, L. I., «Después de la muerte del arte. Una teoría crítica de la cultura en la *estética operatoria* de Luis Juan Guerrero», en Mailhe, Alejandra (ed.), *Pensar al otro / Pensar la nación*, Al Margen, La Plata, 2010.
150 Puede reconocerse aquí una orientación de distanciamiento de Heidegger paralelo y similar en sus acentos práctico-materialistas al más conocido y resonante de Carlos Astrada, que desplegará su crítica a su propio heideggerianismo inicial por andariveles análogos a los de su condiscípulo, colega y amigo Luis Juan Guerrero. Véase el exhaustivo trabajo de Guillermo David ya citado.

cionales de la hermenéutica heideggeriana (la red de «remisiones significativas» que constituyen todo sentido), los orienta en una dirección anti-ontológica, y nos sorprende con un término, *pasaje*, tan caro al proyecto benjaminiano.

En términos aún más manifiestos, en la siguiente cita Guerrero invoca explícitamente los desarrollos benjaminianos para socavar los presupuestos últimos del planteo heideggeriano:

> Cuando caen los dioses, el templo no desaparece con ellos, sino que, precisamente, comienza a aparecer. Se revela como lo que siempre –secretamente– fue: el lugar de la ausencia de los dioses. Y así la obra resulta cada vez más patente, en la misma medida en que en ella se oculta la presencia de los dioses [y aquí Guerrero coloca la siguiente nota: «Heidegger defiende, más bien, la tesis contraria: el arte como lugar de la presencia de los dioses» –L.I.G.]. O como también hemos dicho en otra ocasión: en la misma medida en que se debilita el *poder tradicional* del arte (su función de testimonio sagrado o histórico) se desarrolla su *poder mostrativo* (su capacidad de auto-exhibición) (cf. I Historial, § 25 [precisamente, el parágrafo en el que evaluaba positivamente las consecuencias de las tesis benjaminianas –L.I.G.]). Tal vez por esto es que alguien dijo de Rodin –autor de tantos *fragmentos* geniales, de tantas obras truncas–, que había esculpido, durante toda su vida, «en torno de la Catedral ausente». (E III, 153)

De allí que Guerrero no coincida con los diagnósticos críticos de la civilización basados en las lecturas heideggerianas de Hölderlin,

> para quien la tragedia de nuestro arte –de toda nuestra cultura– consistiría en tener que operar en una época de la que ya se fueron los viejos dioses y a la que todavía no han llegado los dioses nuevos. También Heidegger es de parecida opinión. Nosotros pensamos, en cambio, que este planteo es inadecuado, o por lo menos lleno de ambigüedades. Para modificarlo tendríamos que analizar el largo camino (...) que conduce del arte vivido como una celebración, al arte entendido como una mercancía. (E III, 35)

Ya vamos viendo el modo en que la «crisis de la cultura» no suscitó en Guerrero esa «nueva sensibilidad» de corte espiritua-

lista con la que usualmente se enfrentó el «ocaso de Occidente», sino una postura mucho más radical, que intentaba ir a la raíz histórico-social de esa crisis.

Es en esta dirección que sobre el final de su obra propondrá directamente una «inversión» del planteo heideggeriano:

> La calamidad de nuestra época, para Heidegger, consiste en el olvido del Ser. Más ajustado nos parece el camino inverso: la calamidad de nuestra época consiste en haber perdido la convivencia espontánea con los entes, en tener que recuperarla estableciendo un puente por intermedio del Ser. (E III, 227)

Guerrero plantea (no lejos de la perspectiva de Adorno) que el retorno de las ontologías no es sino un síntoma de la alienación de un tiempo capitalista que arrasa, con su fuerza de «abstracción», con toda relación directa y fluida entre los «entes», redundando en la situación de soledad y aislamiento del hombre «enajenado» contemporáneo que lo lleva a buscar sustitutos compensatorios igualmente abstractos, como un pretendidamente trascendente «sentido del Ser». «Es precisamente porque el hombre ha perdido su vinculación con los entes, que busca el Ser». Tal es el sentido de la «inversión» de Heidegger por parte de Guerrero.

A pesar de todo, no se puede desconocer que a Heidegger lo critica tanto como lo utiliza. Tal como ya lo sugerimos, se vale de las críticas heideggerianas de la metafísica occidental en su reivindicación del carácter propiamente «operatorio» de la obra, de la especificidad de la «obra de arte» (frente a la «cosa» y principalmente frente al «instrumento»). Esta recepción y crítica de Heidegger, esta convivencia de Heidegger y Benjamin acaso podría pasar por una simple incoherencia. Pero podría pensarse también que este hacer comparecer a dos autores notoriamente disímiles (sobre todo en sus orientaciones aunque acaso no tanto en sus diagnósticos) permita hacer vibrar en una cuerda sabiamente tensada por Guerrero los posibles ecos entre ambos autoresen lo tocante a una comprensión anti-burguesa del arte.[151]

151 Otro tópico recurrente en la *Estética*, su impulso *antiburgués* puede verse explícitamente manifiesto en varios pasajes, por ejemplo en E III, 24, 34, 105, 151, etc.

Heidegger aporta la comprensión anti-utilitaria del arte (que en última instancia está a la base de cualquier consideración crítica de su carácter de mercancía), pero Benjamin va más allá, aportando una concepción anti-contemplativa –y por ello finalmente anti-heideggeriana–, del arte actual. Heidegger y Benjamin pueden ser comprendidos en el todo de la *Estética operatoria* bajo la clave de la teoría de los «estratos» de significación, aportada por la propia *Estética*. Pero además de afirmar que el «estrato» benjaminiano cubre y otorga su sentido final al «estrato» heideggeriano, la propia concepción de «estratos» superpuestos entre sí que difieren indefinidamente la postulación de un «origen» de esa paciente arqueología del sentido, se lleva mucho mejor, sin ninguna duda, con la idea benjaminina de «montaje» que con la búsqueda heideggeriana de un «origen» para la obra de arte en la telurizante dialéctica del «mundo» y la «tierra».[152]

Por su parte, la intensa gravitación que los libros de Malraux tienen sobre la construcción de Guerrero se debe principalmente a la adopción de este último de la idea de «Museo Imaginario» del primero, como una idea clave para dar cuenta de la situación del arte contemporáneo en relación a la totalidad de su propia historia. Ya de por sí la idea misma de «Museo imaginario» ha sido señalada como una adaptación de las tesis del trabajo benjaminiano sobre la obra de arte, acerca de la reproducción técnica y el consecuente desmoronamiento de la estética clásica. Hans Robert Jauss ha señalado que

> el *Musée imaginaire* (1951) de Malraux es, aunque no confesada, una forma de recepción del estilo de la de W. Benjamin: la obra original, una vez sacada de su contexto cultural o histórico, se convierte, precisamente como no original, como objeto estético que ha dejado de ser obra, en objeto de disfrute de la consciencia estética, muy a menudo calumniada sin motivo.[153]

152 Véase Heidegger, M., «El origen de la obra de arte», en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1998.
153 Jauss, H. R., «El lector como instancia de una nueva historia de la literatura», en Mayoral, J. A. (comp.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987, pp. 84-85.

La radical excepcionalidad de nuestra era cultural, tal como se afirma en el «Historial» de E I, es su capacidad de arrancar las múltiples obras de los más diversos lugares y tiempos, desligarlas de sus funciones extra-estéticas, y disponerlas a la contemplación estética en un progresivo ensanchamiento de la capacidad de acogimiento estético de nuestra sensibilidad actual. La «reproducción mecánica», con su enorme potencial de «acercamiento» de obras distantes en el tiempo o en el espacio, tuvo un lugar central en este proceso que desemboca en la constitución de un «Museo Imaginario» de la total producción artística de la historia del hombre. Ciertamente transformadas, básicamente en *láminas* (y en esto Malraux, a diferencia de Heidegger, da la bienvenida a la técnica), las obras de todos los tiempos y lugares ingresan en esos modelos de «Museo Imaginario» que fueron los gruesos volúmenes atiborrados de láminas escritos por Malraux, *Les voix du silence* y *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale* (que quizás también funcionaron como modelo para la edición de los propios volúmenes de Guerrero, que incluyen cada uno su discreto «museo imaginario» de láminas al final de cada tomo). Gracias al Museo Imaginario, «*el horizonte de la contemplación artística de nuestro tiempo es, por primera vez, el ámbito de toda la historia humana*» (E I, 64). Es precisamente en este contexto del análisis de la «constitución de un museo imaginario», como reza el título de la sección, que aparece la primera alusión al texto de Benjamin.

Sin embargo, esta pacífica convivencia de Malraux y Benjamin en el capítulo de apertura de la obra irá dando lugar a una tensión en la que finalmente primarán los potenciales prácticos y comunitarios de la «reproductibilidad» benjaminiana por sobre el universalismo humanista de Malraux. De hecho, ni bien introduce la idea del «Museo Imaginario» de Malraux, Guerrero aclara en una importante nota: «Pero nuestra interpretación estética difiere profundamente de la suya. Y nuestra interpretación histórico-social llega a ser opuesta a la de Malraux, como se verá más adelante.» (E I, 74, n. 8) Y en ciertos pasajes incluso parecen discutir explícitamente Malraux y Benjamin, como en el siguiente:

> Porque solamente una época que se encuentra en el camino de *nivelar* todas las civilizaciones de la tierra puede, no sólo concebir el arte bajo esa inusitada perspectiva de su reproductibilidad técnica –de donde surge, precisamente, el Museo Imaginario– sino también desarrollar las extraordinarias posibilidades de esas inmensas maquinarias artísticas que son el cine, la radio o la televisión. (E III, 223)

El Museo Imaginario es una consecuencia de la reproductibilidad técnica, y no al revés. La reproductibilidad técnica libera una intensidad de energías que en muy escasa medida pueden ser absorbidas por el Museo Imaginario malrauxiano. A pesar de que el nombre de Malraux aparezca muchas más veces que el de Benjamin, vemos que la problemática de este último preside y engloba a la del primero. En última instancia puede afirmarse que el «Museo Imaginario» le interesa a Guerrero en cuanto condensa algunos de los efectos paradigamáticos de la «reproducción mecánica». Por lo demás, el museo como refugio final del «aura» en una época que ya consumó su disolución, ese museo será el objeto central de la crítica de Guerrero a Malraux. En un parágrafo titulado, precisamente, «El Museo Imaginario y el neo-romanticismo de una religión artística», nos dice:

> Dios y lo sagrado, ausentes del arte, son reemplazados por el arte mismo: no como una manera de descubrir y transformar el mundo, sino como una sucesión de obras ya hechas. Y los críticos que hoy siguen tal orientación –„Malraux entre ellos–, son los sacerdotes de esa nueva religión, de ese romanticismo catastrófico de una religión artística. (E III, 170).

Es interesante comprobar que esta crítica de la religión del arte marcha junto a una crítica del «solipsismo esteticista» (E I, 418) de Malraux, sin el cual no se podría haber formulado esa idea de Museo Imaginario.

> Tan sólo nuestro individualismo extremo –desarraigado de todo suelo fertilizante de creencias– puede adoptar la actitud puramente contemplativa que exige el Museo Imaginario. Y puede dar vida a un arte, como el actual, destinado de antemano a vivir en la atmósfera enrarecida del Museo Imaginario. (E I, 407-408)

A diferencia de la benjaminiana «reproducción mecánica», el «Museo Imaginario» no sólo es una realidad derivada de aquella, sino que además puede funcionar como dispositivo resacralizador, que a su vez consolida una perspectiva individualista típicamente burguesa de la práctica estética.

Para concluir sintéticamente. En Heidegger, la crítica de la metafísica es rápidamente reconducida en la dirección de un nostálgico (romántico) «pensamiento del Ser» que busca restaurar en el arte aquello que la metafísica «olvidó», esa «presencia original» (la de los dioses) esa «autenticidad» que la técnica terminó de sumergir bajo su maquínico manto. En Malraux, a pesar de estar ausente el prejuicio anti-tecnológico, sin embargo, la «reproducción mecánica» es sólo un subterfugio para reinstalar la moderna (romántica) adoración del arte en la universalidad liberal y bienintencionada del Museo. Sólo a partir de una crítica de fondo de la noción de «autenticidad» (y de las múltiples formas en las que resurge incluso en los diagnósticos más apocalípticos) y de un riesgoso aventurarse en las posibilidades abiertas por la radical transformación de la sensibilidad operada por la «reproductibilidad» (y no a partir del provecho que la propia sensibilidad tradicional puede sacar de la técnica), puede la estética estar a la altura de los «requerimientos» del mundo contemporáneo (y de su sujeto privilegiado, las masas). Benjamin y Guerrero están a esta altura, que excede los límites de los posicionamientos del neoromanticismo telúrico de Heidegger o del neoromanticismo liberal de Malraux.

VI. Autenticidad, técnica, política

Hemos descripto los contactos de Guerrero con el Instituto de Investigación Social, luego hemos reconstruido el contexto teórico, el sistema de referencias, en el que ingresa Benjamin en la *Estética*, y por último hemos señalado la función negativa o crítica cumplida por Benjamin, los principales frentes polémicos de esa inscripción de un autor, siempre desgajado de su contexto «de ori-

gen», en el contexto discursivo construido por Guerrero. Debemos completar esta imagen dando cuenta de los aspectos *positivos* que pudo aportar Benjamin a la *Estética*, más allá de las polémicas con el contexto conceptual en el que fue inscripto. Quizás entonces asomen los ribetes de un contexto ya no sólo discursivo.

El horizonte más amplio de la confluencia positiva entre Guerrero y Benjamin lo indica el doble sentido de lo «operatorio». Lo operatorio de la *Estética* de Guerrero apunta a poner en el centro de la reflexión el carácter de «obra» de la obra de arte, o la especificidad «operatoria» de la «obra» frente a la «cosa» y al «instrumento». De aquí la importancia de Heidegger. Pero debemos ser cautos, pues esta especificidad de la artisticidad de la obra debe ser asociada también a la supremacía creciente de la función puramente mostrativa en detrimento de la función ritual de la obra de arte, consecuencia directa del proceso de reproducción mecánica diagnosticado por Benjamin. Vemos que ni siquiera en este punto esencial, la definición de lo «operatorio» que da el título general de la obra, puede decirse que la presencia de Heidegger sea ni única ni decisiva. Pero además, tampoco se puede desconocer que el carácter «operatorio» de esta *Estética* también refiere, en segundo lugar, al «*potencial práctico*» (E I, 109) del proceso artístico,[154] cuya importancia se refleja en la propia arquitectura de la obra, que le dedica la totalidad de una de sus tres «direcciones», E III, al problema de las «tareas» artísticas,[155] quizás una de las más notorias marcas distintivas de esta obra. En este punto en

154 El desconocimiento de este segundo sentido de lo «operatorio» es lo que lleva a Edgardo Albizu a una lectura unilateralmente filosófica de la estética de Guerrero. Véase el por otra parte provechoso artículo «La estética como prima philosophia. El significado filosófico de la *Estética Operatoria* de Luis Juan Guerrero», que tiene el mérito adicional de ser uno de los pocos estudios recientes sobre Guerrero, incluido en Albizu, E., *Verdades del Arte*, Bs. As., Jorge Baudino Ediciones, 2000.

155 Guerrero plantea incluso la prioridad de la E III sobre las demás: «tanto en un orden 'lógico' o esencial, como en el orden histórico o 'fáctico', el comportamiento que corresponde a la Estética de las tareas artísticas tiene un carácter primordial. En efecto, lo primario es el reclamo para obrar artísticamente, la tarea a cumplir, la imposición de obrar, la misión impuesta o requerida. Lo secundario es la creación y ejecución de la obra» (E I, 82).

particular puede decirse que, en el dilatado aparato bibliográfico de Guerrero, el Benjamin de la «politización del arte» dialoga indirectamente con el Sartre de *¿Qué es la literatura?*, sólo que si en Sartre la obra «*apela a nuestra libertad*» (E I, 131), ligando el proceso estético a una dimensión práctica, no lo hace aún con el sentido explícitamente *colectivo* que tendrán en Benjamin. En este último, el carácter militante de la estética cobra un sentido definidamente *político*, ya no sólo planteando un sartreano «*imperativo categórico*» movilizador de la libertad del receptor particular (E I, 150) –no por azar tematizado en E I y no en E III– sino recogiendo las voces de «los hombres anónimos de un conglomerado cultural, que *piden al arte la premonición de sus esperanzas y la rememoración de sus glorias*» (E III, 16).

En este marco general, la presencia de Benjamin involucra antes que nada una disolución definitiva de la vieja noción de autenticidad, con la doble implicancia positiva para la historia del arte por un lado y para el surgimiento de nuevas formas puramente técnicas del arte presente por el otro. Ello conlleva una apreciación positiva de la relación del arte con la técnica, además de una apertura al sujeto privilegiado de esta relación característica del siglo XX: las masas. Esta deriva orienta finalmente la *Estética* de Guerrero en el sentido potencialmente emancipatorio (aunque enlazado en una ambigüedad fatal con un potencial totalitario) del arte contemporáneo. Analicemos cada uno de estos pasos.

En primer lugar, entonces, la presencia de Benjamin se articula con otras críticas realizadas por Guerrero a los diversos ideologemas neo-románticos asestando un golpe definitivo a la vieja idea de «autenticidad». La «reproducción mecanizada» rompe con el gesto tradicional de buscar el valor de una obra en su remisión a su propio «origen». Así como Benjamin señala que las disputas del siglo XIX acerca de si la fotografía era un arte estaban mal planteadas si antes no se advertía que la invención de la primera había modificado por entero el carácter del segundo (*GS*, I-2, 720), podríamos también señalar que la pregunta heideggeriana «¿qué es el arte?»[156] estaría mal planteada si antes no se advierte

156 Véase Heidegger, M., «El origen de la obra de arte», en *Caminos de bosque*,

que la actualidad del arte invalida toda pregunta por la *quidditas*, por su esencia. En Benjamin, más que un *qué* se oye un *cómo*, no se busca un origen, sino que se indaga por el porvenir de un arte que se ha desligado vertiginosamente de todo origen, de todo criterio de autenticidad. Para decirlo en términos de Guerrero, la orientación para el arte y la estética la otorga la pregunta por las «tareas» planteada desde una perspectiva *operatoria*, y no la pregunta por la «esencia originaria» planteada desde una perspectiva *contemplativa*.

Hoy, nos dice Guerrero, esta posibilidad de conectar la obra con un criterio de origen para sellar la gloria de su autenticidad ya no existe, disuelta por las efectivas condiciones materiales de producción y reproducción del arte. En una de las secciones en las que cita el trabajo benjaminiano, nos dice Guerrero que el contenido mismo de la autenticidad, ese *hic et nunc* de la obra se ve doblemente cuestionado por la reproducción mecánica: en primer lugar,

> [p]orque la técnica de la reproducción mecanizada nos revela aspectos de la obra original que no eran accesibles a la desnuda contemplación. Es decir, que eran impenetrables para nuestros medios naturales (vista, oído, etc.). Ejemplos: la fotografía de detalles, la presentación de temas minúsculos, el descubrimiento de obras colocadas fuera de nuestro alcance sensible, el cine *en ralenti*, etc. (E I, 66; cf. *GS*, I-2, 710-711)

De este modo se accede a una independencia radical respecto del original, inexistente en la reproducción manual. En segundo lugar,

> [p]orque hoy el original tiene una *ubicuidad extraordinaria*. En otros tiempos, sólo escuchaba música sagrada el hombre que pertenecía a una comunidad religiosa, y por tanto, en el recinto de una Iglesia y ejecutada en un viejo órgano. Hoy la apreciamos por sí misma desde nuestra alcoba, por medio de la radio. (E I, 66; cf. *GS*, I-2, 711)

Estos determinantes técnico-materiales de la disolución de

---

cit., pp. 28, 41, etc. Sobre la «esencia», véase la pregunta por la «esencia esencial» en p. 36.

la «autenticidad», que Guerrero asocia «con el advenimiento de las masas y demás fenómenos concomitantes de la actual vida cultural» (E I, 67), tienen dos consecuencias inmediatas:

> a) Se ha perdido *la unicidad* del ente estético, que era una consecuencia de la noción tradicional de autenticidad. Hoy sólo interesa la obra de arte en tanto ha sido «*nivelada*» (E I, 67); b) Con esta unicidad se ha perdido *su integración en la tradición*, puesto que, en otros tiempos, el valor único de la obra de arte consistía, precisamente, en su significado auténtico dentro de un culto (...). Por tanto, se debilita el *poder tradicional* del arte (su función de testimonio sagrado o histórico) en la misma medida en que se desarrolla su *poder mostrativo.* (E I, 68)

A su vez, asistimos hoy a otras dos consecuencias menos inmediatas pero igualmente radicales, una hacia el pasado del arte y otra abierta a su futuro: en primer lugar, «[d]estruido el nimbo que antes la rodeaba [a la obra de arte –L.I.G.], hoy aparece desnuda en la luz ideal del Museo Imaginario» (E I, 67), de manera que se opera una «*reducción de la obra de arte a su esencia*» que podemos comprender como un «*llamado universal* del Museo Imaginario», una interpelación generalizada a toda la historia de la humanidad sobre la que se despliega una nueva y mucho más amplia idea del arte, que ensancha como nunca el universo de las «obras de arte», ahora «arrancadas igualmente de sus pretéritas conexiones culturales, sociales e históricas» (E I, 61). Pero no sólo se arranca la obra de su contexto extra-estético, sino que asimismo se opera incluso un trastocamiento sobre las formas de ese arte del pasado, pues se extraen fragmentos de obras de un contexto mayor (esculturas de una catedral), se trastoca la escala y se reducen las dimensiones (un libro con imágenes de construcciones arquitectónicas), etc. (E I, 61-65).[157] Y en segundo lugar, en cuanto al presente y al futuro del arte, la reproducción mecánica

157 Guerrero llega a plantear incluso que «Mientras la sensibilidad de otras épocas iba del fragmento al conjunto, hoy marcha a la inversa» (E I, 63). El *torso* no es para Guerrero la transmisión defectuosa de una obra del pasado sino precisamente su cifra como objeto histórico. La importancia de esta emancipación del fragmento para Guerrero puede reconocerse en el título de su importante ensayo: «Torso de la vida estética actual», ya citado.

crea incluso nuevas formas artísticas, inscribiéndose en el propio proceso de *producción* artística:

> Nuevas etapas [del proceso de reproducción mecanizada de la obra de arte –L.I.G.], dentro de nuestro siglo, son el cine, la radio y la televisión. Son las etapas más revolucionarias porque, mediante ellas, ya no se trata de la reproducción de previas obras de arte, sino de *la producción misma de nuevas obras de arte*, y precisamente con procedimientos mecanizados en su propia esencia. (E I, 60-61)

Todo esto implica, claro está, una relación desprejuiciada con la técnica.

> Es un lugar común de las ideologías post-románticas, la constante alusión al divorcio existente en el mundo moderno entre la técnica y el arte, entre una producción utilitaria y una actividad gratuita. (...) Tratemos, por el contrario, de fijar los términos de una colaboración –siempre existente, aunque no siempre reconocida– entre el ámbito de la técnica y el horizonte de la elaboración estética, que sólo se abre y desarrolla dentro de las posibilidades históricas, sociales y culturales de aquel ámbito de condiciones materiales. (E III, 123-124)

Una concepción profundamente materialista de las relaciones entre arte y técnica que, en el contexto de referencias teóricas de Guerrero, parece encontrar apoyo sólo en el texto benjaminiano, aunque en este pasaje en particular no sea citado.

En Guerrero encontramos a su vez el interés por la pregunta acerca de quién es el sujeto de esta decisiva aproximación entre arte y técnica, y de la consecuente transformación del sentido, la historia y los procedimientos del arte. En Guerrero, como en Benjamin, ese sujeto son *las masas*. Es insistente la crítica de Guerrero al «individuo» moderno, sea como síntoma de la desintegración anómica de la sociedad moderna, sea como síntoma de las teorías románticas de la «auto-expresión». Sobre todo en la tercera parte de su estética, la *Estética de las tareas artísticas*, queda claro que el sujeto del proceso estético es un sujeto colectivo. Ese sujeto colectivo tiene en Guerrero dos nombres: la «comunidad» y las «masas». El nombre genérico será el primero, y el segundo será

el nombre específico del sujeto de la *técnica*. Asistimos así a una curiosa simbiosis entre la terminología del movimiento de masas que había transformado definitivamente el panorama político en nuestro país, la «comunidad» como generadora de las (auto-) transformaciones políticas[158], y la terminología del texto benjaminiano, las «masas» que sólo pueden auto-exponerse a través de la técnica. Una terminología y un problema que el mismo año de edición de la *Estética*, 1956, ese año decisivo para la historia política de nuestro país, encontraba un muy famoso intérprete: Gino Germani publicaba en *Cursos y conferencias* «La integración de las masas a la vida política y el totalitarismo». Por su parte, Guerrero parece haber asumido la tarea de pensar *la integración de las masas a la vida estética*.

> En nuestros días, la masa ha invadido el escenario de la historia y cada vez más acapara, con mayores bríos, los resortes de la vida social. También en el orden estético, la masa es la matriz donde se engendra, en el hombre actual, una nueva actitud frente a la obra de arte y una desconcertante orientación de las actividades promotoras y requeridoras de nuevas obras. Ahora bien, el cine es un arte de masa por excelencia. (E III, 231)

Y así llegamos al último punto de nuestro desarrollo.

En efecto, este espléndido capítulo final, «Las voces del éxodo» (en el que, como ya dijimos, cita repetidamente el trabajo de Benjamin), consiste básicamente en un diagnóstico crítico del extravío o falta de dirección del arte contemporáneo, un rechazo e inversión del diagnóstico heideggeriano en clave anti-idealista y convencidamente intramundana, e inmediatamente el planteo de una orientación posible: «El cine, primer arte de la vida política en la historia universal», tal como reza el título del parágrafo 5. Benjamin, con su «siempre recordado ensayo», colabora decisivamente en el planteo de la orientación final de la *Estética* de

158 No olvidemos que Guerrero tuvo a su cuidado la edición de los tres tomos de las actas del Congreso Nacional de Filosofía de Mendoza de 1949, en el que se incluye el famoso discurso del presidente Perón, que desarrolla su doctrina de la «comunidad organizada». Tampoco debemos olvidar que Guerrero prestó un apoyo crítico al peronismo, y fue uno de los docentes que permaneció en la universidad durante el peronismo.

Guerrero, que de cierta forma remedaba el final de la *Historia social del arte* de Arnold Hauser (donde también aparecía el ensayo benjaminiano), aunque sin citarlo. Ante la crisis actual de las formas tradicionales de la sensibilidad debida al asalto de la técnica y el advenimiento de las masas, esto es, a la irrupción del nihilismo –diagnóstico compartido en sus rasgos generales por Heidegger y Benjamin–, de lo que se trata no es de la búsqueda retrospectiva de un nuevo origen fundante –como en Heidegger– sino de la apertura a las posibilidades, siempre ambiguas y riesgosas, abiertas por las nuevas funciones y modalidades del arte y de la sensibilidad –como en Benjamin–. Guerrero parece compartir el entusiasmo del texto benjaminiano. Así, destaca que «las condiciones de reproductividad técnica de la obra de arte»[159] (E III, 231) dieron lugar a un doble fenómeno histórico social: la democratización del arte y la producción de nuevas obras creadas por los mismos procedimientos técnicos. Como consecuencia de ello, y tal como «piden hoy las masas» (*ib.*), se destruye la autenticidad y se reclama «que el mundo entero sea accesible a la mirada de todos» (E III, 232). Pero a esto, que ya estaba implícito en los desarrollos antes reseñados, el cine agrega ciertos desafíos decisivos para el arte contemporáneo, que van con total coherencia en la misma dirección de las críticas de todo neo-romanticismo: en primer lugar, una crítica de la

> vieja cantilena de un pensamiento anacrónico [que] nos dice que las masas sólo buscan distracción y que el arte necesita el recogimiento íntimo. El cine apunta hacia otro sentido: porque 'la recepción en la distracción', tal como se afirma con una creciente intensidad en todos los dominios del arte, y que representa el síntoma de profundas transformaciones de la percepción, ha encontrado en el film, su propio campo experimental. El film resulta, de este modo, el objeto actualmente más importante de esa ciencia de la percepción que los griegos habían llamado estética. (E III, 232)

159 La expresión «reproductividad técnica» (y no «reproducción mecánica», como tradujo Klossowski) hace pensar que Guerrero quizás ya habría accedido a los *Schriften* benjaminianos editados en 1955 por Suhrkamp.

Casi no hace falta recordar la teoría benjaminiana de la recepción en la distracción (*GS*, I-2, 736) y la historia de su rechazo por parte de Adorno, o el éxito de la misma en los posteriores estudios de comunicación, etc. Pero Guerrero agrega aún la consecuencia política más intensa y polémica de la reproductibilidad técnica:

> Otra cantilena, más reciente, nos dice que el cine nació como el arte monstruoso de una sociedad que promueve ilusiones para vivir, ya que la realidad no deja lugar para ellas. Desde luego: el film es una máquina de sueños, pero no se agota en la escala de las ilusiones individuales. También proyecta, en una dimensión imaginaria, el rostro mismo de la masa, la marcha de los acontecimientos que convulsionan el mundo, la cara de las asambleas multiformes, los inventos y las aventuras de la nueva época, las grandes proezas del trabajo humano, las ambiciones y las incertidumbres de los corazones anónimos. (E III, 232)

Y concluye Guerrero:

> Diremos, en resumen que el cine es por una parte, la más formidable empresa de auto-alienación que haya podido inventar el hombre; pero, por otra parte, también promueve ciertos imprevistos resortes productivos de este proceso alienador. (E III, 232-233)

También parece compartir Guerrero, entonces, la profunda conciencia benjaminiana acerca de los límites o ambigüedades del potencial emancipatorio del arte contemporáneo, tal como lo sugiere un texto complementario al que estamos analizando:

> Por eso, frente a cualquier manifestación característica del arte contemporáneo –como la novela o el cine– debemos aprender a conjugar la promesa de un destino maravilloso con los peligros de un proceso de degradación, que puede convertirlo en el más auténtico y verdaderamente peligroso «opio de los pueblos».[160]

En cualquier caso, ya no puede soslayarse la enorme importancia del arte en la época de su reproductibilidad técnica para la actividad política. «En efecto, ya no vivimos los viejos tiempos en que la praxis política recibía su consagración de los ordena-

160 Guerrero, L. J., «Torso de la vida estética actual», cit., pp. 1473-4.

mientos sagrados y los poderes tradicionales. Hoy la vida política –mundial y local– necesita otros pilares.» (E III, 233) Pilares hacia los que parece apuntar la propia *Estética* de Guerrero a través de estas profundas transformaciones de la percepción, estas mutaciones de la *aisthesis*: una relación desprejuiciada con la técnica, una desacralización radical de la cultura, la afirmación de una accesibilidad del mundo entero para todos, una visión no ingenuamente peyorativa de las masas, pues son ellas las que están acaparando los resortes de la vida social, de modo que aquellos medios que hagan *perceptibles* estos procesos, como el cine, la radio o la televisión, ocuparán un lugar central en las futuras transformaciones políticas de la historia de los hombres. El cine es, «así, el primer arte en toda la historia universal, que posee una vida enteramente regida por un destino político.» (Ibíd.)

Este capítulo final termina con una reflexión en la misma dirección optimista y crítica a la vez (y con ciertos acentos adornianos): en el contexto de «una época de turbulenta crisis» (E III, 237) Guerrero concluye haciéndonos oír las «voces del coro» de *Los sobrevivientes de Varsovia* de Schönberg, como apelación final de una tarea *colectiva* («coral»), *política* (atenta a los trances más perentorios de un presente histórico en crisis), *negativa* (crítica y no compensatoria) y *desenajenante* (orientada por un impulso emancipatorio) para el arte contemporáneo. «Es el mensaje de un cumplimiento acabado de la negatividad» (E III, 237), y nunca de una nostálgica evasiva ante el colapso.[161]

Esta es la dirección del encuentro de Guerrero con el texto benjaminiano: la compartida senda de una estética materialista de orientación práctica y emancipatoria. Después de todo, hablar de una estética *operatoria* acaso sea una de las formas de pensar la enigmática «politisation de l'art» benjaminiana (*GS* I-2, 739).

161 Sobre la insistencia de Guerrero en la «negatividad» del arte contemporáneo, véase también E III, Historial, § 11: «Funcionalidad negativa del arte de nuestro tiempo».

5. Ricardo Piglia
entre la radicalización y la barbarie

Brecht y Benjamin en los '70

Porque la lucha revolucionaria no se juega entre el capitalismo y el espíritu, sino entre el capitalismo y el proletariado.
Walter Benjamin

En una entrevista de 1985, Ricardo Piglia inscribe el nombre de Walter Benjamin desde los inicios de su itinerario intelectual, en una imagen que Piglia reiterará varias veces como la matriz fundamental de su trabajo crítico. Refiriéndose a la revista *Literatura y sociedad*, cuyo único número dirigió él mismo a fines de 1965, decía Piglia que

> la revista era un intento de intervenir en el debate de la izquierda, enfrentar la tradición de Lukács y el realismo, empezar a hacer entrar los problemas que planteaban Brecht, Benjamin, la tradición de la vanguardia rusa de los años 20, Tretiakov, Tinianov, Lissitsky.[162]

Tendremos que matizar esta imagen retrospectiva (sobre todo porque en realidad Benjamin no es mencionado por Piglia en sus trabajos hasta los años setentas) pero esta cita inicial señala adecuada y sucintamente la construcción crítica que Piglia fue forjando desde fines de los sesentas, cuya progresiva construcción intentaremos analizar en este trabajo. En el Piglia de los primeros años setentas ingresa Benjamin en una constelación intelectual fundamental para el propio periplo intelectual benjaminiano, en la que sin embargo en nuestro país sólo ha aparecido en este momento,

162 Piglia, Ricardo, «Novela y utopía», entrevista de Carlos Dámaso Martínez, *La Razón*, 15 de sept. de 1985, incluida en Piglia, R., *Crítica y ficción*, Bs. As., Planeta/Seix Barral, 2000.

y al calor de los debates acerca del «escritor revolucionario». Se trata de la constelación que asocia el nombre de Benjamin a Bertolt Brecht y a la vanguardia rusa de los años 20.[163] Como lo ha repetido la crítica benjaminiana desde Adorno, se trata de la constelación a través de la cual Benjamin más se aproximó al marxismo militante de su época, es decir, una constelación que ya a primera vista parece adecuada a la fuerte politización de la intelectualidad de esos años. Pero ¿cómo construye Piglia esta constelación? ¿En qué contexto y con qué alcances? ¿Con qué objetivos? Pues a su vez, en 1985 ya estamos antes el Piglia autor de la exitosa *Respiración artificial*, de manera que cabe también la pregunta: ¿cómo ligar los debates de los '70 con los problemas planteados por la dictadura? Comencemos, entonces, desde el principio.

I. Compromiso y vanguardia: estética y política en los '70

«Literatura y sociedad» es el título del editorial con que Piglia abre la revista homónima en 1965. Aunque un tanto lejano de la época que a nosotros nos interesa, nos sirve para introducirnos, a través suyo, en el universo de inquietudes y debates en torno al «escritor revolucionario» característico de los años 60.[164] Ya el título instala las coordenadas en las que se tensiona el debate: las relaciones entre «literatura y sociedad», entre estética y política, entre cultura y revolución. En el marco de esta problemática general, un editorial que comienza afirmando que «los intelectuales

163 Sobre esta constelación intelectual, hoy descuidada por la crítica benjaminiana (sobre todo en habla hispana), pueden consultarse los trabajos de Wizisla, Erdmut, *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad*, Bs. As., Paidós, 2007, para la relación con Brecht, y de Schöttker, Detlev, *Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1999, para la relación con el constructivismo en general.
164 Sobre este tópico, véase Gilman, Claudia, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Bs. As., Siglo XXI Editores Argentina, 2003.

de izquierda somos inofensivos», se plantea como tarea fundamental la búsqueda de eficacia política para el trabajo intelectual, la incorporación de la cultura en el proceso político. Tarea tanto más urgente para una izquierda que aún se halla procesando el desencuentro histórico con las masas peronistas. «Para nosotros (generación definida por el peronismo), se trata de inscribirnos en lo real, superar la falsa conciencia.»[165] La pregunta que a partir de este planteo general será el asunto capital de la crítica de Piglia en los años que sigan es la clave de nuestro desarrollo: *¿cómo* lograr esta *inscripción en lo real*? ¿Cómo pensar un lazo con los procesos históricos desde la asunción de una identidad *intelectual*? El despliegue de la respuesta a esta pregunta es la que a lo largo de los años irá reclamando las voces antes citadas de Brecht, Benjamin y la vanguardia rusa. Por ahora, el editorial ofrece algunas claves que sólo apuntan en esa dirección: rechaza la vieja idea de «reflejo» como modo de ligar la literatura al decurso histórico, a la vez que rechaza el ideal de *autonomía* del intelectual burgués: «Negamos la facilidad de justificar una estática separación, una fractura entre política y cultura que permita recluirse en un (ilusorio) campo específico.»[166] Quedan así planteados el Escila y el Caribdis de la tarea: se trataría de construir una teoría de la literatura que, rechazando la autonomía, no recaiga sin embargo en la teoría del reflejo, que rechazando el espiritualismo liberal, se distancie asimismo de los mandatos objetivistas de las normativas estéticas del realismo socialista y sus múltiples herencias. Aún no es mucho, pero ya marca un camino. Un camino que se precisa un poco más en la siguiente cita del mismo editorial: «Es luchando por una nueva cultura y no violentando los '**contenidos**' o alieanando a la literatura en la inmediatez de lo político como podemos responder a la realidad de nuestro tiempo.»[167] A pesar de lo genérico del planteo en este texto inicial del derrotero de Piglia, no pueden dejar de verse elementos fundamentales

165 Piglia, R., «Literatura y sociedad», en *Literatura y sociedad*, Bs. As., nº 1., 1965, p. 9.
166 Ibíd., p. 8.
167 Ibíd., p. 11.

de sus intervenciones posteriores: la doble exigencia de, por un lado, enlazar la literatura con el proceso social y la lucha política, pero, por otro lado, de hacerlo de una manera *no inmediata*.

Debido a la situación abierta por el golpe de estado de Onganía en 1966, *Literatura y sociedad* no llega a su segundo número. Tras esta experiencia, la actividad crítica de Piglia se despliega en el trabajo editorial junto al editor Jorge Álvarez (ya a partir de 1965), y en una serie de revistas, de las cuales nos interesará fundamentalmente *Los Libros*, aunque no puede dejar de mencionarse su participación en la *Revista de problemas del tercer mundo*, en sus dos números de 1968, que marca su mayor aproximación a la generación de *Contorno* (participa del consejo de redacción junto a R. Cossa, A. Rivera, J. Rivera, L. Rozichner, R. Sciarreta, F. Urondo, los hermanos Viñas y R. Walsh).[168]

En el marco de un trabajo de recepción de ideas, no pueden dejar de tenerse en cuenta operaciones intelectuales que van más allá, o más acá, de la producción de textos, pero que sin embargo resultan clave para comprender el proceso de circulación de un problema o corpus en un contexto determinado. En particular, el trabajo editorial viene siendo considerado como un trabajo intelectual con la misma importancia (y a veces con efectos culturales incluso más duraderos) que la concepción de un texto teórico: para un estudio de recepción ambas actividades forman parte de *un mismo circuito* de selección-traducción-difusión-lectura-producción.[169]

Es en este sentido que, en el caso de Piglia, debemos mencionar al menos dos trabajos de importancia para nuestro interés. Se trata de dos libros publicados en Tiempo Contemporáneo, una

168 Una cronología de su vida, junto a una amplia bibliografía de y sobre Piglia, puede encontrarse en Fornet, Jorge (ed.), *Ricardo Piglia. Valoración múltiple*, Bogotá, Casa de las Américas, 2000, que además incluye una amplia variedad de ensayos sobre su obra.
169 Véanse, entre otros ejemplos posibles, Tarcus, Horacio, *Marx en la Argentina. Sus primeros lectores obreros, intelectuales y científicos*, Bs. As., Siglo XXI, 2007, o Blanco, Alejandro, «Los proyectos editoriales de Gino Germani y los orígenes intelectuales de la sociología», *Desarrollo económico*, vol. 43, nº 169, 2003.

de las editoriales satélites de Jorge Álvarez (junto a Galerna, De la Flor, y Carlos Pérez), de la que Piglia fue director editorial desde su creación, en 1968, además de director de varias de sus colecciones (su emprendimiento más recordado es sin dudas la edición de la «serie negra» en la misma editorial a partir de 1968). En primer lugar debemos mencionar *Realismo: ¿mito, doctrina o tendencia histórica?*, un volumen compilado y editado en la «colección números» de la editorial Tiempo Contemporáneo, en 1969, es decir, en tiempos en que Piglia tenía una activa labor en la editorial. Allí se incluían una entrevista a G. Lukács y trabajos de Th. Adorno, E. Fischer, R. Barthes y R. Jakobson sobre el problema del realismo. De este volumen nos interesan dos aspectos: en primer lugar, el planteo del «realismo» como problema característico de los escritores «de izquierda» en los sesentas y setentas. Tal como se expresa en la contratapa del libro:

> El realismo (señalaba hace poco en Tel Quel uno de los más lúcidos exponentes de la nueva vanguardia, el italiano Eduardo [sic] Sanguinetti), con su claro fundamento ideológico y político, es el problema a partir del cual se ubica, hoy, todo el problema estético.

Resulta significativa la red de relaciones planteada en esta sucinta nota, pues quien afirma la centralidad del *realismo* es, paradójicamente, «uno de los más lúcidos exponentes de la nueva *vanguardia*» (italiana), Edoardo Sanguinetti (sobre el que luego volveremos), es decir, indica ya que el careo entre realismo y vanguardia era el eje del debate. Y no es irrelevante que se destaque que eso fue afirmado en *Tel Quel*, la revista, también vanguardista, que estaba realizando en Francia una fuerte renovación de la crítica literaria de izquierdas desde una simpatía política inicialmente hacia el marxismo y luego hacia el maoísmo, y que precisamente por estas características será emparentada con la argentina *Los Libros*, de la que participó activamente Piglia. Desde cierta proximidad con la neovanguardia italiana, en el horizonte del estructuralismo marxista-maoísta de *Tel Quel*, se afirma la importancia de discutir el «realismo».

Claro que en este contexto, «realismo», más que a una estética particular, aludía a un terreno en disputa, esto es, al problema general acerca de cómo tramitar las relaciones entre literatura y política, como puede colegirse a partir del segundo motivo de nuestro interés en este libro. Pues en segundo lugar, entonces, nos interesa de este volumen que comentamos el modo en que bajo el mismo paraguas del «realismo» se plantea el contrapunto entre perspectivas más objetivistas y perspectivas más experimentales, o en los términos de la época, entre «realismo y vanguardia»,[170] encarnado en la contraposición, muy relevante para nosotros, entre Lukács y Adorno, que firman el primero y el segundo textos de esta compilación, respectivamente. La de Lukács es una entrevista de 1963, en la que, a pesar de rechazar el «realismo socialista», continúa afirmando que «[t]odo gran arte, repito, desde Homero en adelante, es realista, en cuanto es un reflejo de la realidad»,[171] de modo que por más nuevas adjetivaciones que se adosen al «realismo» seguía pensando en términos de «reflejo». Además, Lukács insiste en esta entrevista en sus juicios negativos de representantes fundamentales de la vanguardia, como Beckett.[172] El de Adorno es su principal y más explícito trabajo polémico sobre Lukács: «Lukács y el equívoco del realismo», un ensayo de 1958 que luego se incluyó en *Noten zur Literatur II* (en castellano sólo aparecerá nuevamente en fecha muy reciente).[173] En su trabajo, el segundo y más largo del volumen (que asume claramente el lugar de la réplica al primero de Lukács), Adorno señala que a pesar de los

170 Sobre la tensión entre realismo y vanguardia puede consultarse Gilman, C., *Entre la pluma y el fusil*, cit., sobre todo cap. 8.
171 Lukács, G., «Realismo: ¿experiencia socialista o naturalismo burocrático?», en VVAA, *Realismo: ¿mito, doctrina o tendencia histórica?*, Bs. As., Tiempo Contemporáneo, 1969, p. 11.
172 Ibíd., p. 20.
173 En Adorno, Theodor W., *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal, 2003, como «Reconciliación extorsionada. Sobre *Contra el realismo mal entendido* de Lukács». La versión de Tiempo Contemporáneo, a cargo de Andrés Vera Segovia, tiene breves cortes al final de algunos párrafos, acaso por razones de extensión exigidas por la colección (se trata, incluso con estos recortes, del trabajo más extenso de la compilación).

esfuerzos de Lukács en *Contra el equívoco del realismo* (de 1958) por matizar y adjetivar el «realismo», su teoría continúa siendo fuertemente reaccionaria y finalmente burguesa, contra sus propias intenciones.

> El núcleo de la teoría sigue siendo, en todo caso, dogmático. Toda la literatura moderna, en cuanto se aparta de la fórmula de un realismo –ya sea crítico, ya sea socialista–, queda rechazada y marcada sin vacilar con el sello infamante de decadentismo (…) Lukács, mediante los conceptos de decadencia y de vanguardia, para él sinónimos, mide por el mismo rasero cosas heterogéneas: no sólo Proust, Kafka, Joyce y Beckett, sino también Benn, Jünger y, tal vez, incluso Heidegger; y por lo que a los teóricos se refiere, a Benjamín [sic] y a mí mismo.[174]

Así, Adorno contribuye aquí a cincelar los perfiles de la disputa de Piglia: enfrentarse a la tradición de Lukács y el realismo. Y Adorno desliza, del lado anti-lukacsiano, el nombre de Walter Benjamin, junto al suyo propio. Pero además, aparece también en el trabajo de Adorno toda una serie de motivos que serán de mucha relevancia para todas las ofensivas contra el realismo paradigmáticamente defendido por el filósofo húngaro: antes que nada, la importancia de la *mediación* para evaluar la politicidad de una obra;[175] la asunción de la *forma* como el registro privilegiado de la convergencia del arte con la realidad;[176] la denuncia de la ceguera de Lukács para reconocer la importancia (y, centralmente, la *historicidad*) de las *técnicas* literarias;[177] la crítica a la idea lukacsiana de «perspectiva» de la obra como mera estilización de la agitación propagandística, de la «tendencia artificialmente injertada»;[178] la denuncia de que el realismo lukacsiano «ofrece sólo escorias pantanosas y muertas en las formas artísticas burguesas»,[179] que sólo puede sostenerse, como el realismo burgués, en la positividad de

174 Adorno, Th. W., «Lukács y el equívoco del realismo», en VVAA, *Realismo: ¿mito, doctrina o tendencia histórica?*, cit., p. 45.
175 Ibíd., p. 50.
176 Ibíd., p. 51.
177 Ibíd., p. 55.
178 Ibíd., p. 59.
179 Ibíd., p. 60.

la realidad que se pretende «reflejar»; la consecuente crítica de toda noción de «reflejo»,[180] que presupone una «reconciliación forzada» con una realidad presupuesta como socialismo realizado: la unión soviética.[181] Anti-realismo, mediación, forma, técnica, anti-sovietismo. Muchos de estos motivos reaparecerán en la crítica de Piglia. Sin embargo, Adorno no será un autor visitado por Piglia en su futura labor crítica. Puede sugerirse que más allá de estos motivos (de hecho, muy emparentados con el tipo de crítica con el que Brecht se opuso a Lukács) hay una vena central de la argumentación de Adorno que quizás haya sido una de las razones por las cuales nunca fue un autor al que Piglia recurriera en sus trabajos: la afirmación de que la politicidad (*negativa*) del arte está dada precisamente por la *autonomía* de la obra: «El arte no conoce a la realidad en tanto que la reproduce fotográficamente o de un modo 'perspectivista', sino en cuanto que expresa en virtud de su constitución autónoma lo que queda velado por la figura empírica de la realidad.»[182] Autonomía y negatividad son los rasgos del arte de vanguardia en los que para Adorno radica la politicidad de la obra. Piglia, aunque convergente con muchas de las críticas adornianas a Lukács, no podrá sin embargo coincidir con algunos de los presupuestos más fuertes de la estética adorniana. Como ya dijimos, así como rechazó insistentemente el realismo, también rechazó la autonomía estética. La tensión entre marxismo y modernismo se modulará en Piglia en mayor sintonía con el Benjamin brechtiano que Adorno criticó, precisamente, desde la afirmación de la autonomía de la obra de arte y la dinámica de su propia historia inmanente.

El otro libro que quisiéramos destacar del trabajo editorial de Piglia es *Por una vanguardia revolucionaria*, de Edoardo Sanguinetti, publicado en 1972 en el marco de la colección «Trabajo Crítico» dirigida por Piglia para Tiempo Contemporáneo. Entre los determinantes de una operación de recepción se encuentran con frecuencia procesos de mediación o *triangulación*. En el caso

180 Ibíd., p. 84.
181 Ibíd., pp. 41 y 85.
182 Ibíd., p. 57.

de Piglia, Sanguinetti es uno de los autores que triangula –es decir, posibilita y refracta a la vez– su recepción de Benjamin. Sanguinetti formaba parte de la denominada «neovanguardia italiana» del «grupo 63» (que incluía además a Umberto Eco, Nanni Balestrini, Elio Paglianari, etc.). Ya por su propia denominación involucra toda una orientación en el debate sobre las relaciones entre estética y política. Una orientación decididamente experimentalista que ponía el acento crítico en la renovación formal más que en la politización los contenidos. Escritores que insistieron en que el «compromiso» (respecto de cuya formulación sartreana siempre mostraron recelos[183]) de la literatura radica mucho más en el reclamo de ruptura que en las exigencias de comunicabilidad, y para quienes la negación del sistema social implica para el escritor la tarea de desmontaje de la ideología operante en el propio lenguaje, a través del quiebre de las convenciones naturalizadas que habilitan la comunicación. La revista *Los Libros* ya había publicado un elogioso artículo sobre *El juego de la oca*, de Sanguinetti, en 1970, en el que se destaca el paralelo del «grupo 63» con *Tel Quel*, la crítica a la estética idealista de Croce y la importancia de la *forma* y de las *técnicas* como dispositivos fundamentales para «desmontar las complicadas mistificaciones enquistadas en el lenguaje cotidiano.»[184]

El volumen que reseñamos incluía tres trabajos de Sanguinetti: «Vanguardia, sociedad, compromiso», la entrevista «Por una vanguardia revolucionaria», y «Sociología de la vanguardia» (traducido por Emilio Renzi, seudónimo del propio Piglia). Este libro, conectado con el anterior sobre el realismo,[185] resulta relevante para nuestros intereses en la medida en que insiste en el

183 Nos referimos a la teoría del «compromiso» del escritor planteada por Jean-Paul Sartre en su famoso *¿Qué es la literatura?*, que tuvo un impacto decisivo en la constitución de toda una generación intelectual en la Argentina, aquella que se liga a la emergencia de la revista Contorno.
184 De Brassi, Juan Carlos, «La neovanguardia italiana», en *Los libros*, nº 8, 1970.
185 Al punto que podemos encontrar en él (Sanguinetti, Edoardo, *Por una vanguardia revolucionaria*, Bs. As., Tiempo Contemporáneo, 1972, p. 54) la ya citada referencia de contratapa del volumen sobre el realismo.

problema de las relaciones entre literatura y política, desde una postura explícitamente «vanguardista», de manera que lo que en el volumen anterior aparecía, en el marco de un intento de ofrecer un estado de la cuestión, sólo sugerido (en el contrapunto de Adorno contra Lukács, pero también en la inclusión de Barthes o de Jakobson), en este libro se explicita claramente: los problemas del «realismo» sólo se resuelven desde una postura de «vanguardia revolucionaria». Dice Sanguinetti: «Pienso que en resumen las razones de ser de la vanguardia son las de una mejor posibilidad de realismo.»[186] Pero además, como lo han señalado los comentadores de la «neovanguardia italiana»[187] y como se ve claramente en el texto, esta postura es fundamentada por Sanguinetti a partir de una recurrente apelación a los planteos de Adorno y de Benjamin.[188] Para no extendernos en las múltiples alusiones a ambos autores, sólo transcribimos el paso en el que Sanguinetti recupera los planteos de Benjamin para definir nada menos que su propio concepto de «vanguardia»:

> La etimología estructural –en el sentido marxista de la palabra– del fenómeno de la vanguardia ha sido perfectamente señalada por Walter Benjamin en uno de sus estudios sobre Baudelaire, cuando describe la situación de éste en el mercado literario: la prostitución ineluctable del poeta con respecto al mercado en tanto que instancia objetiva, y con respecto al producto artístico en tanto que mercancía.[189]

Sanguinetti señala que hay un momento heroico y un momento cínico en la vanguardia: ella se levanta contra la mercantilización estética, aunque finalmente no puede dejar de precipi-

186 Sanguinetti, E., *Por una vanguardia revolucionaria*, cit., p. 55.
187 Véase, por ejemplo, Blanco, Teresa, *La nueva vanguardia italiana*, Córdoba, UNC, 1972.
188 El propio Piglia señala ese lazo años después: «Siguiendo en esto algunas hipótesis de Benjamin, el crítico italiano Eduardo Sanguinetti ha escrito algunas ideas muy interesantes sobre este punto: para escapar al mercado la vanguardia va a parar al museo y que la dialéctica entre mercado y museo es una dialéctica que forma parte de la tradición de la vanguardia y que en realidad eso es la vanguardia.» En Piglia, R., «Conversación en Princeton», de 1998, incluida en id., *Crítica y ficción*, cit., p. 234.
189 Sanguinetti, *Por una vanguardia revolucionaria*, cit., pp. 83-84.

tarse en ella. El pasaje de Benjamin es famoso: «Baudelaire sabía lo que de verdad pasaba con el literato: se dirige al mercado como un gandul; y piensa que para echar un vistazo, pero en realidad va para encontrar un comprador.»[190] La relación de la vanguardia con el mercado es tan intensa porque ella es, de algún modo, su producto. Pero su más alta posibilidad es, precisamente, poner al descubierto la naturaleza efectiva del proceso de producción cultural orientado por el mercado, desde dentro de la propia escritura. Por tanto, «[a]quello que expresa la vanguardia es pues, de modo privilegiado, una verdad general de carácter social, y ya no, simplemente, una verdad particular de carácter estético.»[191] El rol de la vanguardia es «la destrucción de esa contemplación desinteresada que es, según la notable tesis de Adorno en su ensayo sobre la *Missa solemnis* de Beethoven, la neutralización total del hecho estético».[192] Contra la neutralización del mercado, contra la sublimación del museo, la vanguardia, que no hubiese podido surgir sin ellos, lucha por denunciarlos y romper con el continuum de dominio que ellos se encargan de ocultar:

> Yo estoy convencido por el contrario de que la historia procede por golpes violentos y rápidos. Nosotros hablamos de tradición y patrimonio cultural; Benjamin tiene razón cuando dice que «son los trofeos arrastrados detrás del carro de los vencedores».[193]

Sanguinetti viene a sugerir, de la mano de Adorno y Benjamin, que la tarea de una literatura «de izquierda», como decía Piglia en el año 65, consiste en denunciar la «neutralización» que a través del mercado o del museo decreta el divorcio entre cultura y política. Y agrega Sanguinetti que la idea de «compromiso» no hace sino consolidar esa escisión: el sacrificio de la cultura en aras de la política no hace sino consolidar esa escisión. Contra esa idea enarbola la «vanguardia», como única alternativa contra la neutralización: «Rechazar la degradante autonomía que se le

190 Benjamin, W., «El París del Segundo Imperio en Baudelaire», en id., *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1972, p. 47.
191 Sanguinetti, E., *Por una vanguardia revolucionaria*, cit., p. 18.
192 Ibíd., p. 90.
193 Ibíd., p. 69.

ofrece, no significa aceptar, con estoico arrepentimiento, una heteronomía penitencial, sino que significa suprimir, desde el principio, la equívoca alternativa configurada de este modo.»[194] En Latinoamérica el peso de esa «heteronomía penitencial» configuró el característico «antiintelectualismo» de nuestros politizados años sesenta y setenta, en gran medida fraguado en las teorías del «compromiso» precisamente, de vastas consecuencias para la intelectualidad de izquierdas de nuestros países.[195] Piglia intenta, por estas vías, entonces, plantear caminos alternativos a los que hegemónicamente se ofrecían a los escritores de esos años: el pasaje a la política podía dejar intacta la escisión entre cultura y política, en la que radicaba el verdadero origen de la neutralizaicón. Recuperando las palabras de Sanguinetti podríamos decir que contra la neutralización mercantil-museística no podemos luchar con una análoga neutralización político-instrumental. Porque –y este es el hilo que enlaza los nombres de Sanguinetti, Benjamin y Piglia– la neutralización no es sólo la escisión de lo cultural sublimado sobre el proceso social, sino también la unilateralización de lo político, y la consecuente desactivación de las virtualidades políticas de lo literario mismo.

Mientras tanto, ya desde 1969 aparecía la revista *Los Libros*, en la que Piglia ocupó un lugar destacado desde el principio. La importancia de esta publicación, dirigida inicialmente por Héctor Schmucler, para la renovación de la crítica en nuestro país, ha sido ya probadamente señalada.[196] Aunque recién en el número 23 de la revista (de noviembre de 1971) aparece un Consejo de

194 Ibíd., p. 31.

195 Véase el citado trabajo de Claudia Gilman. La hipótesis de una politización creciente que fagocitó toda forma de autonomía y especificidad de lo cultural puede hallarse en los principales estudios de la época: Terán, Oscar, *Nuestros años sesentas. La formación de una nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966*, Bs. As., El cielo por asalto, 1993, Sarlo, Beatriz, *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Bs. As., Ariel, 2001, Sigal, Silvia, *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*, Bs. As., Siglo XXI, 2002.

196 Véase Panesi, «La crítica argentina y el discurso de la dependencia», en id., *Críticas*, Bs. As., Norma, 2000; y De Diego, José Luis, *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en la Argentina (1970-1986)*, La Plata, Ediciones Al Margen, 2001.

Dirección integrado por el propio Schmucler, Carlos Altamirano y Piglia, la participación de este último comenzó con el primer número de la revista. A partir del número 25 (de marzo de 1972) se suma al Consejo de Dirección, entre otros, Beatriz Sarlo. El número 29 (de marzo-abril de 1973), finalmente, marca un punto de inflexión hacia una segunda etapa, que llegará hasta el último número 44 de enero-febrero de 1976. En esa segunda etapa, Schmucler abandona la revista, Altamirano, Piglia y Sarlo pasan a ser sus directores, y se inicia una creciente politización de sus artículos en una línea de izquierda revolucionaria identificada con el maoísmo. Es en el marco de esta experiencia intelectual decisiva en que encontramos los planteos más claros y contundentes de Piglia en la dirección de los interrogantes que venimos abriendo.

Resulta pertinente destacar que aquellos ejes que hemos visto que Piglia planteaba desde *Literatura y sociedad* y su labor editorial (y que luego trasladará a sus ensayos críticos) adquieren un importante protagonismo en la labor colectiva de *Los Libros*. Así puede reconocerse en la pertinencia de esos mismos ejes para desglosar los debates esético-políticos más candentes de esos años, como el largamente discutido caso de las conflictivas relaciones entre escritor cubano Heberto Padilla y el estado cubano, que funcionó como condensación y laboratorio de los debates acerca del «escritor revolucionario» en Latinoamérica, e incluso en Europa. En una nota colectiva publicada en el número 20, de junio de 1971, de *Los Libros* (en cuya redacción debemos suponer que participó Piglia, aunque no se mencione en realidad ningún nombre) se daba cuenta del «caso Padilla», procurando escapar de posiciones «liberales» y «populistas». Allí se afirmaba: «se estableció –al menos entre los escritores– una solución de continuidad entre los actos políticos y los actos literarios».[197] El eje de la postura de *Los Libros* se establece, precisamente, en torno a la necesidad de diagnosticar críticamente esa dicotomía, la misma dicotomía que criticaba Sanguinetti. A lo largo de las diversas intervenciones en torno al «caso», decía la revista, «aparecían como revolucionarios

197 Revista Los Libros, «Puntos de partida para una discusión», en *Los Libros*, Bs. As., nº 20, 1971.

todos aquellos que expresaran verbalmente su adhesión política a Cuba, sin que se comprometiera con esa definición las formas de su producción intelectual.» Frente a esa escisión, *Los Libros* propone una alternativa centrada en el problema de la *producción* (medular en Piglia, como enseguida veremos), en condiciones de superar tanto el mesianismo liberal del intelectual libre, cuanto el populismo de las apelaciones demagógicas al sentido común, que desde la posición del intelectual «comprometido» dictaminan sus decretos antiintelectualistas: ni aislamiento burgués en la torre del espíritu, ni disolución popular-demagógica de la especificidad intelectual. «Una definición revolucionaria del intelectual debe concebirlo con su especificidad, en el seno de las masas.» En *Los Libros* ya se vislumbraban los riesgos que para la actividad intelectual involucraba cierto modo de concebir la relación entre cultura y politización que se resolviera en la afirmación unilateral de la segunda a costa de la primera. Frente a eso, queda planteada en la revista la falsedad de toda forma de politización que se ampare en la dicotomía, típicamente «burguesa», entre cultura y política, sea por una moral del espíritu «creador» que disuelva la política sublimando la labor del escritor, sea por una politización mal entendida que disuelva el sentido específico de la cultura y su potencial político. En buena medida, el eje Brecht-Benjamin opera en la labor crítica de Piglia de esos años precisamente en la dirección de articular críticamente el espacio en el que esta postura sea posible.

La primera expresión del *brechtianismo* de Piglia podemos constatarla en «Mao Tse-Tung. Práctica estética y lucha de clases», un artículo publicado en *Los Libros* en 1972. Allí encontramos una primera formulación de toda una estética de la producción de base brechtiana que se mantendrá en Piglia a lo largo del periodo. Si bien el artículo es una amplia reseña de las *Charlas en el foro de Yenan sobre arte y literatura*, de Mao, la matriz con la que lo lee es explícitamente brechtiana, introduciéndose en ella también algunos elementos de los «formalistas» rusos. Es desde esta matriz que evalúa los planteos de la revolución cultural china.

El trabajo se abre con un epígrafe de Brecht: «El arte es

una práctica social, con sus características específicas, y su propia historia: una práctica entre otras, conectada con otras.» Esta cita inicial plantea la tónica materialista que impregna todo el artículo, esto es, la exigencia de inscribir el arte en el proceso social de producción. Como se decía en un importante libro sobre Brecht publicado en una de las editoriales satélites de Jorge Álvarez en 1969: «después de un largo período de olvido de la tesis del arte como rama de la producción por parte de los pensadores marxistas de este siglo, es Brecht quien va a tomarla otra vez en consideración.»[198] En efecto, en su contienda contra toda estética idealista a la vez que contra toda estética realista, Piglia se apropiará del núcleo de la *estética de la producción* de Brecht y, luego, de su elaboración por parte de Benjamin. Es en este registro que encontraremos la respuesta más elaborada de Piglia a los interrogantes de su época, una respuesta que podemos deslindar en tres momentos: la crítica de la estética idealista, la crítica de las estéticas realistas, y el planteo de los aspectos propios de una estética de la producción.

En primer lugar, entonces, contra toda estética idealista, la estética de la producción sostiene que la capacidad del arte para contribuir a cambiar las relaciones sociales dadas no deriva de ninguna posición supuestamente privilegiada por encima del tumulto del mundo diario, sino precisamente de lo opuesto: de la posición del arte como parte de las fuerzas productivas de la sociedad. El primer paso, entonces, de una adecuada «politización» del arte, reclama estrategias que estén en condiciones de explicitar los propios procesos de producción de la obra, en consonancia con la insistencia de los formalistas rusos en el carácter

198 Posada, Francisco, L*ukács, Brecht y la situación actual del realismo socialista*, Bs. As., Galerna, 1969, p. 254. Este trabajo del colombiano Posada se cuenta entre lo más relevante que se había escrito en Latinoamérica sobre el tema (y fue reseñado por J. Lafforgue en *Los Libros* –nº 2, agosto de 1969). El libro menciona algunas veces a Benjamin, como cuando afirma que «Deben exceptuarse [de la debilidad usual de los aportes marxistas a la sociología del arte –LG] casos como el de Arnold Hauser e, independientes de su base filosófica, algunos textos de Gramsci y Walter Benjamin, entre los autores más famosos.» (p. 268)

siempre «artificial» de la obra como «construcción». Así como la obra deja de ser un producto acabado y pasa a ser un momento en un proceso productivo, el artista, consecuentemente, deja de ser un espíritu inspirado y pasa a ser el *operador* de una serie de técnicas de producción.

> En la estética idealista, como ha dicho Brecht citando una frase clásica, «el producto se emancipa de la producción, se borran las huellas de su origen». Se trata de una operación destinada tanto a suprimir el hecho mismo de la producción (en beneficio de una metafísica de la 'creación' y del artista inspirado) como a diluir la presencia de la demanda social y de las condiciones de producción.[199]

El artista deja de ser una personalidad creadora y pasa a ser *productor*,[200] la obra deja de ser una realización del espíritu y pasa a ser un momento del proceso productivo. La cultura, por tanto, deja de ser la flor del espíritu y pasa a ser otro ámbito más en el que se tramitan las relaciones sociales. Pero si el arte es instancia de la producción material, entonces es por sí mismo «escenario de la lucha de clases». Por sí mismo, y no porque esté *referido* a la política, como si ella fuese externa al arte.

De aquí, en segundo lugar, la crítica a las estéticas «realistas»: «la oposición compromiso/realismo socialista, encerró

199 Piglia, R., «Mao Tse-Tung. Práctica estética y lucha de clases», en *Los Libros*, Bs. As., nº 25, 1972, p. 22.

200 Como había dicho Benjamin en «El autor como productor» (en id., *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III,* Madrid, Taurus, 1975, pp. 120 ss.), recuperando la noción del «escritor operante» de Sergei Tretiakov, destacado representante de la vanguardia rusa que llevó las discusiones rusas al contexto de la vanguardia alemana, sobre todo a través de su amistad con Brecht, y a partir de su visita a Berlín en 1931, donde ofreciera influyentes conferencias. Sobre el impacto de esas conferencias en la inteligencia alemana, véase Schwartz, F., «The Eye of the Expert: Walter Benjamin and the Avant Garde», *Art History,* vol. 24, nº 3, 2001. Para el contexto de este estudio, debe recordarse, como ya se señaló en un capítulo anterior, que si las Tentativas sobre Brecht editadas por Taurus datan de 1975, en el Río de la Plata ya se disponía con una edición uruguaya desde 1970 (Walter Benjamin, *Brecht, ensayos y conversaciones*, Montevideo, Arca, 1970), en una edición realizada a instancias de Ángel Rama (según nos precisara Ricardo Piglia en una comunicación personal).

durante años el problema de la articulación entre literatura y revolución en una trampa sin salida.»[201] La trampa consistió, sencillamente, en haber repetido los presupuestos de una estética burguesa (en el «realismo»), apenas agregándole opiniones políticas izquierdistas (con el supuesto «compromiso»). En cuanto al «realismo», Piglia es contundente y sagaz: «En general el debate marxista sobre la poética del realismo socialista (más allá de las críticas a la resolución administrativa y la imposición burocrática de una estética normativa) ha girado bizantinamente sobre un adjetivo.» Aunque el rechazo del realismo «socialista» haya sido bastante generalizado, para Piglia hablar de realismo «crítico», «fantástico», «maravilloso», «abierto», «sin fronteras» (y con este catálogo incluye, pasando por Fisher y Garaudy, desde Lukács hasta el *boom* latinoamericano, acaso los dos enemigos principales de Piglia) es apenas un rodeo que no acierta a desprenderse de la vieja matriz realista, surgida en buena medida de la lectura de las opiniones literarias de Marx, opiniones que a menudo «corresponden al mundo ideológico de un burgués culto del siglo XIX fascinado por cierta forma de novela burguesa y por el clasicismo.» Con discusiones bizantinas acerca de un adjetivo nunca se logrará una ruptura con el arte burgués, sino sólo un arte burgués politizado –externamente– en sentido socialista. «En esto Mao se opone frontalmente (aquí también de acuerdo con Brecht) a la corriente dualista o pluralista del marxismo, es decir, en esencia a lo que quería Trotski [y también Lukács –LG]: 'política proletaria, arte burgués'.» En última instancia, los debates en torno al realismo, por sutilmente adjetivado que esté, no logran una verdadera ruptura (mucho más promisoria en las posturas de «vanguardia») con las formas artísticas del pasado. Piglia busca otro tipo de anclajes en la estética marxista que sorteen las aporías del realismo. Resulta significativa la recuperación de «la definición que diera Eisenstein cuando en 1925 declaraba: 'Yo no soy realista, soy materialista'.»[202] «Materialismo» que, en el caso del cineasta ruso, podía convivir con las más avanzadas técnicas de producción (es-

201 Piglia, R., «Mao Tse-Tung. Práctica estética y lucha de clases», cit., p. 23.
202 Ibíd., p. 25.

tética) de aquellos años, como el *montaje*, en el que se ponían en cuestión los parámetros veristas del «realismo» decimonónico. El realismo era, como lo demostraba la postura lukacsiana, el bote de salvataje de la vieja ideología del humanismo burgués, la conexión aún viva con el idealismo del «hombre» que ha de ser salvado de los embates «alienantes» de la sociedad capitalista, en un anticapitalismo que podía operar de puente entre posturas radicalizadas y defensas liberales de la integridad del individuo, todas mezcladas en un mismo rechazo de la «alienación». Puentes ideológicos que asocian esta constelación ideológica al reformismo de los partidos comunistas influenciados por el PCUS, bajo cuya férula operó, a pesar de todas las distancias, Lukács. El realismo está tan lejos de una transformación en el arte, como la unión soviética de la transformación de las estructuras de poder. Anti-realismo significaba –para buena parte del maoísmo en auge en esos años– *anti-sovietismo*, y viceversa.

De lo que se trata, entonces, no es de imponer adjetivos, sino de discutir «el problema de la nueva función del arte». Con la idea de la «nueva función» del arte Piglia enlaza el concepto de los formalistas rusos de «función» con la idea brechtiana de la *Umfunktionierung* del arte, su «transformación funcional», luego retomada por Benjamin. En cualquiera de los dos casos, la «función» desustantiviza el debate, lo desplaza del problema de los *contenidos* ideológicos, y lo inscribe en el problema de las *funciones*, las *relaciones* sociales involucradas en el proceso cultural.

Ligada a su crítica del «realismo» se sitúa la crítica de Piglia al «compromiso», crítica que seguramente habrá resultado acaso más disonante que su crítica al realismo, teniendo en cuenta el enorme peso que la teoría sartreana del compromiso tuvo como modo de tramitar las relaciones del escritor con la política, desde los tiempos de *Contorno*, en nuestro país. Si la crítica al «realismo» lo distanciaba de las orientaciones comunistas, la crítica al «compromiso» sin dudas figura entre los aspectos de mayor distanciamiento con la generación de la «nueva izquierda» sesentista, de *Contorno* a *El escarabajo de oro*, de los hermanos Viñas a Abelardo Castillo, y la idea más espontánea de politización como la simple

preocupación por los problemas sociales y su directa plasmación en lo literario, como ingenua responsabilidad ética del escritor, como mera opinión política «de izquierda». Contra esta idea, Piglia aboga por una transformación que, antes que nada, rompa las fronteras entre cultura y política. Si el «compromiso» es una extensión de la cultura hacia la política, la radicalización buscada por Piglia implica una ruptura radical de la separación entre cultura y política:

> Mao desacredita todo voluntarismo del sujeto (a la manera del compromiso sartreano) y echa las bases de una definición de las relaciones entre literatura y revolución en términos de una práctica específica que mantiene con la ideología y la política lazos propios en el interior de la estructura social.[203]

La defensa de la *especificidad* de la práctica literaria es un argumento central en la economía del texto. Si el arte es una rama de la producción material de la sociedad, deja de ser autónomo a la vez que pasa a tener un sentido político inmanente, es decir, a la vez que renuncia a una autonomía entendida como independencia del proceso productivo, puede reivindicar una eficacia *específica* en el terreno de la esfera de producción estética o cultural. Hablar de *fuerzas estéticas de producción* permite trazar ambos movimientos en un mismo gesto: *renuncia a la autonomía* y *reivindicación de especificidad*. Este corolario decisivo de la estética de la producción ocupa un lugar particularmente sensible, pues le permite a Piglia intervenir no sólo en discusiones literarias, sino también en el debate acerca de la violencia revolucionaria, y sugerir perspectivas como la siguiente, que nos permitimos transcribir *in extenso* por su actualidad en los debates contemporáneos acerca de la violencia política en los sesentas:

> Mao Tse-Tung, fundador del partido comunista de China y estratega de la guerra popular prolongada, tiene respecto al papel de la literatura en la revolución, una posición a menudo más «pacífica» que la de muchos intelectuales pequeñoburgueses dispuestos a certificar la muerte de la palabra y el reinado indiscutible de los «hechos», todas las veces que sea necesario

203 Ibíd., p. 23.

> discutir la inserción concreta del intelectual en la lucha política. La oposición palabras/hechos, encierra una contradicción más profunda entre cultura/política con la que en general se intenta reprimir el antagonismo entre una cultura revolucionaria y una cultura burguesa, que hace de la práctica específica también el escenario de la lucha de clases.[204]

La centralidad que la idea de «compromiso» en general, y en particular el *¿Qué es la literatura?* de Sartre, habían tenido para la generación inmediatamente anterior, es desplazado en un gesto pletórico de significados, entre los que debemos distinguir al menos: a) la denuncia del compromiso como perpetuación de lo más propiamente burgués de la cultura, esto es, su escisión de lo político; b) el señalamiento de que el «compromiso», como mala politización, está abriendo (año 1972) las vías de una violenta ideología pequeñoburguesa dispuesta a liquidar las palabras en los hechos, a disolver la práctica estética en la militancia política (no olvidemos que Piglia conoció de cerca los dilemas e itinerarios de Walsh y de Urondo, con quienes trabajó en la *Revista de Problemas del Tercer Mundo*); c) al afincar la práctica estética como «rama de la producción», defiende la *especificidad* de lo literario sin recaer por ello en el rechazado concepto de *autonomía*. «La eficacia estética garantiza el efecto social»,[205] dice Piglia, dando una respuesta a su interrogante de 1965 acerca de *cómo* articular cultura y política: la «vanguardia» (en el sentido de la experimentación de la literatura con sus propias técnicas constructivas, consideradas ahora ellas mismas como fuerzas productivas) queda legitimada como arte *social* en el mismo momento en que es preservada de toda crítica de esteticismo pasatista gracias a su anclaje material como «rama de la producción».

Llegamos, en tercer lugar, a los aspectos propios de una estética de la producción. Como lo planteara con toda claridad Benjamin, de lo que se trata es de superar el estéril «por una parte,

204 Ibíd., p. 25.

205 Ibíd., p. 23. En su crítica al concepto de «tendencia» había dicho Benjamin: «Quisiera mostrarles que la tendencia de una obra literaria sólo podrá concordar políticamente, si literariamente concuerda también» (Benjamin, W., *Tentativas sobre Brecht*, cit., p. 118).

por otra parte»[206] que ha regido los debates: por una parte se debe exigir la tendencia correcta y por otra parte se está en el derecho de esperar calidad de dicha ejecución. La separación entre «tendencia» y «calidad» no hace sino sancionar la dicotomía entre contenido y forma. Y el propio Benjamin ofrece el marco más genérico para una respuesta:

> antes de preguntar: ¿en qué relación está una obra literaria para con las condiciones de producción del la época?, preguntaría: ¿cómo está en ellas? Pregunta que apunta inmediatamente a la función que tiene la obra dentro de las condiciones literarias de producción de un tiempo. Con otras palabras, apunta inmediatamente a la *técnica* literaria de las obras.[207]

Si la literatura es considerada una rama de la producción material, sus técnicas no son sino una rama de las fuerzas productivas de la sociedad, de manera que dicho concepto de técnica ofrece el punto de arranque dialéctico desde el cual superar la estéril contraposición entre forma y contenido, entre literatura y política: las técnicas son las formas de lo social histórico dentro de lo literario, lo social es inmanente a los propios procedimientos estéticos. Estamos ante uno de los núcleos del famoso debate sobre el realismo que enfrentó a Brecht y Lukács, y la contrapuesta recepción de las vanguardias estéticas del siglo XX. Piglia lo reconoce además en los planteos del propio Mao, en los que habría no sólo un reconocimiento del papel decisivo de las «técnicas de expresión», sino además un reconocimiento de la relativa autonomía de estas técnicas.

> En esto Mao está otra vez cerca de Brecht: las 'viejas' formas se pueden aislar como nivel relativamente independiente, remodelarlas, convertirlas en instrumentos de producción, hacerles perder su carga feudal o burguesa a partir de una función distinta en la estructura.[208]

De manera que junto al reconocimiento del lugar central de las técnicas (menospreciadas tanto por las estéticas idealistas y

206 Benjamin, W., *Tentativas sobre Brecht*, cit., p. 117.
207 Ibíd., p. 119.
208 Piglia, R., «Mao Tse-Tung. Práctica estética y lucha de clases», cit., p. 24.

sus ideales de «inspiración» y «expresión», cuanto por las realistas y su interés en el *contenido*), se destaca el tópico brechtiano de la «transformación funcional», esto es, de la posibilidad de reapropiación crítica de formas y técnicas del arte burgués, de modo que se da cabida a todos los aportes técnico-formales no sólo de las vanguardias, sino incluso de los nuevos medios de comunicación, como la radio o el cine, en la medida en que se pueda discutir la cuestión, ya mencionada, de su *función*.

> En orden a la modificación de formas e instrumentos de producción en el sentido de una inteligencia progresista –y por ello interesada en liberar los medios productivos, y por ello al servicio de la lucha de clases– ha acuñado Brecht el concepto de transformación funcional.[209]

Para Benjamin, la centralidad de la técnica en Brecht no apunta sencillamente a pertrechar el aparato de producción sino además a modificarlo, *refuncionalizarlo*, en un sentido socialista.[210] Con este presupuesto, no hay estética normativa alguna, no podemos establecer a priori qué medios serán útiles a las luchas presentes o futuras. Así, por ejemplo, las técnicas del folletín o de la novela policial, de la radio o del cine, asociadas a formas nacidas de la mercantilización o de la mecanización de la cultura (enemigos declarados de la estética humanista lukacsiana), pueden sin embargo ser «refuncionalizadas» en un sentido crítico.[211]

209 Benjamin, W., *Tentativas sobre Brecht*, cit., p. 125. Sobre la *Umfunktionierung* puede verse también el citado libro de Posada, *Lukács, Brecht y la situación actual del realismo socialista*, cit., pp. 40, 263, 291, etc.

210 Brecht enumera: «Monólogo interior (Joyce), disociación de elementos (Döblin, Dos Passos), estilo asociativo (Joyce, Döblin), montaje de actualidades (Dos Passos), distanciamiento (Kafka).» E indica: «En estos trabajos están también representadas, en cierta medida, fuerzas de producción. Precisamente los escritores socialistas pueden llegar a conocer en estos documentos de la desesperación valiosos elementos técnicos de alta perfección.» (Brecht, B., *El compromiso en literatura y en arte*, Barcelona, Península, 1984, p. 267).

211 La cuestión de la novela policial es otro de los hilos que enlazan a Piglia con Brecht y con Benjamin. Piglia ve elementos brechtianos en los novelistas norteamericanos que edita en su famosa «serie negra» en Tiempo Contemporáneo: «una especie de versión entretenida de Bertolt Brecht. Sin tener nada de Brecht –salvo, quizá, Hammet– estos autores deben, creo, ser sometidos a

Finalmente, de las cuestiones que aparecen en el texto reseñado debemos aún mencionar un aspecto de relevancia en el debate de la estética brechtiana contra el realismo de corte lukacsiano: el «carácter popular» del arte político. La popularidad no puede limitarse a la accesibilidad y la comunicabilidad inmediatas, sobre todo porque ello presupondría el carácter inmutable o natural de las convenciones de la comunicación social. Como si el realismo decimonónico fuese naturalmente transparente, casi como si él mismo no fuese ninguna técnica, ninguna mediación, sino mero «reflejo» espontáneo y natural de lo real. Por el contrario, esas reglas de comunicabilidad cambian, de manera que también cambiarán los criterios de «popularidad» en el arte. En cualquier caso, el «carácter popular» es un espacio en disputa (una afirmación que resulta fundamental para una estética que se pretende permeable a la experimentación vanguardista a la vez que con un anclaje en las masas). Como dijera agudamente Brecht, no

---

una lectura brechtiana» (entrevista a Piglia en Lafforgue, J. y Rivera, J., «'La morgue está de fiesta'. Literatura policial en la argentina», revista *Crisis*, nº 33, 1976, incluida en Sonderéguer, M. [selecc. y presentación] *Revista Crisis (1973-1976). Antología. Del intelectual comprometido al intelectual revolucionario*, Bernal, UNQuilmes, 2008, p. 438). Por su parte, Brecht ha tematizado explícitamente la novela policial en sus escritos sobre arte y literatura (véase Brecht, B., *El compromiso en literatura y en arte*, cit. pp. 31 ss., 341 ss.). Un tópico que estuvo entre los temas de debate entre Benjamin y Brecht, que hasta llegaron a planear la redacción compartida de una novela policial (véase Wizisla, E., *Benjamin y Brecht*, cit., pp. 94 ss.). Acaso producto de esos proyectos comunes, Benjamin ha escrito notas esenciales sobre la posible función social de la novela policial, que Piglia difícilmente no haya leído, pues se encuentran en las *Tentativas sobre Brecht* (cit., p. 112-113): «La novela de crímenes, que en su tiempo primero tanto ha hecho por la psicología como un Dostojewski, se pone a disposición de la crítica social en el ápice de su evolución. (…) A Dostojevski le importaba la psicología; ponía de bulto la porción de crimen que hay en los hombres. A Brecht le importa la política; pone de bulto la porción de crimen que hay en los negocios. Orden jurídico burgués y delito, posiciones contrarias según la regla de juego de la novela de crímenes. El procedimiento de Brecht consiste en mantener la técnica sobremanera desarrollada de las novelas de crímenes, pero dando de lado las reglas de juego.» ¿No es éste el sentido del policial en Piglia?

existe únicamente el *ser popular*, sino también el *hacerse popular*.[212] En esa dirección lee Piglia el concepto maoísta de *pueblo* y su derivación en una dialéctica entre elevación y popularización del *público*. Una estética materialista implicaba tener en cuenta tanto las *condiciones de producción* (el arte como rama de la producción) cuanto la *demanda social* (el lugar del público y del consumo). Pero esta demanda es, como las propias técnicas de producción, *histórica*, nunca estática ni homogénea: «No existe un público dado sino un incesante trabajo de elevación/popularización/elevación que va abriendo a la vez los códigos de desciframiento y las condiciones de producción.»[213] La *historicidad* de las técnicas y de la lectura de las obras, la insistencia característicamente benjaminiana en la historicidad de las formas de la sensibilidad en general, está sin dudas entre los presupuestos fundamentales de la estética de la producción, y de su enfrentamiento a toda estética normativa, como la lukacsiana.

Cierra Piglia su artículo inscribiendo a Mao en la tradición marxista que a partir de este momento (y hasta *Crítica y ficción* al menos) será su matriz crítica fundamental, incluso después del entusiasmo maoísta:

> La gran revolución cultural proletaria es el momento material de una reflexión práctica sobre la cultura y la ideología que al tener en cuenta el carácter antagónico de la contradicción entre el arte revolucionario y el arte burgués se instala en la mejor tradición de la estética marxista: la que nació en las luchas de la revolución de octubre con Tretiakov, Lissitsky, Meyerhold, Tinianov, para culminar en la obra de Brecht.[214]

En febrero de 1975 publica Piglia en el número 22 de la revista *Crisis* una breve selección de escritos de Brecht y un ensayo sobre Brecht de Bernard Dort, traducido por el propio Piglia.

212 Brecht, B., *El compromiso en literatura y en arte*, cit., p. 241.
213 Piglia, R., «Mao Tse-Tung. Práctica estética y lucha de clases», cit., p. 24.
214 Ibíd., p. 25. Allí mismo, en nota, destaca Piglia que «[l]a publicación de los tres tomos de escritos de Brecht sobre arte y literatura (edición francesa L'Arche 1971) es sin duda el acontecimiento más importante de la estética marxista desde la aparición de los cuadernos de Antonio Gramsci (de quien el pensamiento de B. B. se encuentra, por otra parte, en la antítesis).»

El ensayo de Dort incluye una importante referencia a «El autor como productor», de Benjamin (precisamente los pasajes sobre la «transformación funcional»), y Piglia inserta una nota propia que remite a «Walter Benjamin, *Bertolt Brecht. Ensayos y conversaciones*, Montevideo, Arca, 1970.»[215] El dato es de relevancia, pues esta edición uruguaya da cuenta de una circulación rioplatense de los ensayos benjaminianos en cinco años anterior a la edición de Taurus, de 1975, lo cual si bien no es mucho tiempo, sin embargo, teniendo en cuenta el escenario político que se abre a principios de 1976, es probable que la edición de Taurus no hubiese podido tener un impacto de importancia. Por otra parte, el ensayo de Dort asocia la definición de Brecht del arte como práctica social humana con algunos aspectos del formalismo ruso, en particular con las consideraciones de Tinianov sobre la «evolución literaria» y sobre las «funciones de la serie literaria en relación con las series sociales próximas».

De este modo, ya tenemos todos los elementos de lo que aparecía en las entrevistas de *Crítica y ficción* como la matriz crítica fundamental de Piglia en esos años: Brecht, Benjamin y los formalistas rusos. Pero si estos elementos aún aparecían de manera dispersa, es en un importante ensayo de 1975 en el que cristalizan como clave operativa de lectura ya consolidada. En efecto, casi al mismo tiempo en que se publica el ensayo de Dort en *Crisis*, aparece en el número 40 de la revista *Los Libros*, de marzo-abril de 1975, el artículo «Notas sobre Brecht». Dando cuenta de la aparición en castellano de los *Escritos sobre literatura y arte* de Brecht, traducidos como *El compromiso en literatura y arte*, Piglia elabora una de las formulaciones más acabadas de sus reflexiones críticas en aquellos años. Se trata de una nueva formulación de lo ya planteado en su ensayo sobre Mao, más completa y ya sin ninguna mención a Mao.

Reaparece, nuevamente en primer lugar, la crítica a toda estética idealista, a la creencia romántica en el misterio de la «creación artística». Vuelve a destacar que la cultura ocupa un lugar en el proceso material de producción, de manera que la «función

215 Sonderéguer, M. (selecc. y presentación)] *Revista Crisis (1973-1976)*, cit., p. 388.

social» del arte está definida no por las ilusiones ideológicas sino por la producción de mercancías. Y aquí destaca, muy benjaminianamente, el costado «positivo» de esta posición del arte en el capitalismo. Como en el elogio de las tareas revolucionarias de la burguesía en el *Manifiesto Comunista*, Piglia destaca que la mercantilización de la cultura contribuye a disolver toda superstición romántica del arte como pura espiritualización ajena a los procesos objetivos, económicos y técnicos, independiente de la mácula de heteronomía por ellos representada.

> El momento «positivo» de la situación está en que, de hecho, se borra el aura romántica, espiritualizada que rodea y encubre el trabajo artístico. La ilusión de un artista libre y desinteresado que elabora «espontáneamente» sus obras para un público de iguales está sometida a la prueba de realidad de los aparatos culturales.[216]

Para nosotros, esta recuperación de la temática benjaminiana de los efectos «positivos» de la disolución del aura resulta relevante, pues viene a establecer, en el texto de Piglia, una clara frontera entre Benjamin y sus compañeros del Instituto de Investigación Social de Frankfurt. Piglia señala explícitamente que si admitimos el valor crítico de la disolución del aura debemos enfrentarnos a todo rápido pesimismo respecto de los desarrollos de la «industria cultual»:

> la producción literaria debe ser redefinida constantemente sin admitir una «esencia» del arte. Esquiva de este modo el error idealista de cierta crítica de izquierda –a la manera de Adorno y la escuela de Frankfurt– que es su rechazo de «la industria cultural» recae en un humanismo fatalista y aristocrático.[217]

La crítica de Piglia a los frankfurtianos se inscribe en la crítica (ya frecuente en los setentas) a los marxismos neohumanistas que, para sus críticos, recaerían en la ilusión «idealista» de concebir al arte como una cualidad «humana» inmutable y ahistórica que sería preciso preservar de la degradación a que la somete la voracidad de los aparatos culturales. Y entonces, tenemos que el

216 Piglia, R., «Notas sobre Brecht», en *Los Libros*, Bs. As., nº 40, p. 6.
217 Ibíd., p. 7.

Benjamin brechtiano de Piglia es un Benjamin explícitamente *anti-frankfurtiano*. Aunque la complejidad de esa relación (del debate entre Benjamin y Adorno) no sea abordada por Piglia, ciertamente, en un artículo que tiene otro objetivo, nos da una idea del tipo de coordenadas en que se inscribían estos nombres, en sintonía con la recepción internacional de Benjamin en esos años. Si el arte deja de ser un territorio autónomo, una actividad compensatoria independiente de las inclemencias de lo social, el ámbito impoluto en el que podría realizarse la humanidad del hombre al margen de las enajenaciones de la sociedad capitalista, y pasa, por el contrario, a hacerse cargo de su puesto (su *función*, dirá Piglia, próximo en eso a los formalistas) junto a otras prácticas sociales en la lucha de clases, entonces, al mismo tiempo que recobra su *materialidad*, escamoteada en la estética idealista, asume también su radical *historicidad*, negada en toda defensa «humanista» del «espíritu»: el arte deja de ser el *lugarteniente* de la inmutable esencia del hombre y pasa a ser una práctica concreta entre otras, cuya especificidad está puesta en función de la transformación histórica de las relaciones sociales. Si la literatura es una «serie» junto a otras «series», entonces el problema de su «evolución» se torna inteligible. Es en este punto fundamental en el que el Iuri Tinianov de la «evolución literaria» aparece junto al Benjamin de «El autor como productor»:

> Es en la relación entre esa práctica específica y las otras prácticas sociales (económica, ideológica, política) donde Brecht encuentra históricamente el cambio de función del arte. Como había planteado Walter Benjamin: «En lugar de preguntarse cuál es la posición de una obra *en relación* con las condiciones de producción de una época, hay que preguntarse cuál es su posición *en el interior* de esas condiciones de producción. Esta pregunta afronta directamente *la función* que tiene una obra en el interior de esas relaciones de producción».[218]

218 Ibíd., p. 7 (cursivas de Piglia). Piglia remite, no a la edición uruguaya ya citada, sino a «*Walter Benjamin, Essaies sur Bertolt Brecht*, Maspero, 1969», lo cual nos permite suponer la posibilidad de que haya leído a Benjamin desde 1969, es decir, incluso antes de la edición francesa de los escritos sobre arte y literatura de Brecht, que tanto impacto tuvieran en su ensayística.

Todos estos rasgos apuntan a consolidar el esbozo de una estética de la producción ya planteado en el texto sobre Mao. Al igual que entonces, plantea Piglia también aquí la crítica, simétrica de la anterior, al «subjetivismo voluntarista de la teoría sartreana del compromiso», por lo que lamenta el desafortunado título con que vertieron los españoles el original alemán (sencillamente *Schriften zur Literatur und Kunst*). Contra la idea de una resistencia solitaria que exaspera el momento subjetivo y moralizante de la «elección» y el «compromiso», que tanto impacto tuvo en los escritores izquierdistas en nuestro país, Piglia va a insistir nuevamente en el momento social y objetivo de la práctica literaria, aunque ahora el tono es más marcadamente benjaminiano, al destacar la centralidad de considerar al *autor como productor*: «se trata de definir al escritor como un productor desposeído de sus medios de producción cuyas tareas (políticas, ideológicas, literarias) son también sociales y están ligadas orgánicamente con la lucha revolucionaria.»[219] Y si recordamos que en Benjamin la idea del escritor como productor proviene explícitamente de un autor central de la vanguardia rusa, Sergei Tretiakov, que distinguía del escritor meramente «informativo» al *escritor operante*, el círculo entre Brecht, Benjamin y la vanguardia rusa se vuelve a cerrar, con bastante coherencia, en el planteo de Piglia. Pues esta recepción de la vanguardia rusa por Benjamin pasa precisamente por el punto que más le interesa a Piglia, esto es, la disolución de la separación entre tendencia política y técnica literaria. Como decía Benjamin: «Este escritor operante da el ejemplo más tangible de la dependencia funcional en la que, siempre y en todas las situaciones, están la tendencia política correcta y la técnica literaria progresiva.»[220] El «escritor como productor» del que habla Piglia es el que no hace ni propaganda, ni mero experimentalismo pasatista, sino aquel que, sabiéndose en plena disputa por los medios de producción culturales, hace de su propia posición en el interior de esas relaciones sociales de producción la clave de una escritura politizada en la propia especificidad de lo literario. El

219 Ibíd., p. 8.
220 Benjamin, W., *Tentativas sobre Brecht*, cit., p. 120.

escritor *operante* es aquel que libra una lucha por el control de los aparatos que regulan la producción cultural (periódicos, editoriales, teatros, etc.) y por las técnicas estéticas que también son por sí mismas ramas específicas de las fuerzas productivas sociales (montaje, monólogo interior, distanciamiento, etc.).

Y así entramos en el último registro del artículo, en el que Piglia explicita y radicaliza su crítica de la estética lukacsiana (iniciada cautelosamente en *Literatura y sociedad*) a partir de la polémica sobre el realismo en los años treinta mantuvieran, de manera soterrada, Lukács y Brecht. El rechazo del realismo (en cuya tematización viene trabajando Piglia desde la edición del volumen sobre el tema) se desprende con toda claridad a partir de lo ya dicho: si la literatura es un frente particular de la lucha de clases por derecho propio, entonces también en el interior de ese campo es preciso definir una posición revolucionaria, una lucha específica contra los modos de representación naturalizados, contra los presupuestos de la retórica burguesa, desmontando las convenciones y los códigos lingüísticos impuestos como naturales por las clases dominantes. «Lukacs resume su posición en una disyuntiva imperiosa: ¿Kafka o Thomas Mann? y Brecht opta sin dudar por Kafka.»[221] Podemos sintetizar del siguiente modo la serie de aspectos que Piglia extrae de este debate sobre el realismo: a) una postura de ruptura respecto a la tradición cultural burguesa, contra el reformismo que denuncia en Lukács, un reformismo literario que se correspondería con el reformismo de su línea soviética a nivel político. Del mismo modo, un anti-sovietismo como el del Piglia maoísta debe corresponderse con una postura de ruptura en lo cultural;[222] b) una crítica de la naturalización de las *técnicas* del «realismo» decimonónico, y una consecuente *historización* de los criterios del «efecto realista», es decir, de la eficacia del arte para dar cuenta e incidir en lo real: «el verosímil que excluye o retiene el 'efecto realista' varía según las clases y

221 Piglia, R., «Notas sobre Brecht», cit., p. 8.

222 No debemos olvidar que las «Conversaciones con Brecht» incluidas en los ensayos sobre Brecht de Benjamin encontramos algunas de las expresiones más polémicamente anti-soviéticas de Brecht, transcriptas por Benjamin. Véase Benjamin, W., *Tentativas sobre Brecht*, cit., pp. 146-152.

las épocas»;[223] c) una consecuente recepción positiva de la experimentación y la vanguardia, en la que también viene trabajando Piglia desde antes: «las innovaciones de los escritores de vanguardia no son (como para Lukacs) 'irracionales', arbitrarias».[224] d) una tematización de las *técnicas* como lugar de fusión de forma (literatura, experimentación) y contenido (política). En este cuarto punto central es que vuelve a aparecer Benjamin.

> Para Brecht la ciencia y la técnica influyen directamente en este proceso y sirven de puente entre la práctica estética y las fuerzas productivas. Basta ver el modo en que (siguiendo en esto a Walter Benjamin) piensa la influencia de lo mass media o de los métodos de reproducción mecánica, del psicoanálisis o de la dialéctica materialista en el desarrollo de la producción artística.[225]

Si resta un «realismo» tras estas operaciones, nada tendrá de «reflejo», sino que será aquel capaz de producir *otra* realidad. «Esta otra realidad es 'artificial', construida, tiene leyes propias y exhibe sus convenciones.»[226] Nuevamente los conceptos claves de los formalistas rusos (*artificio*, desde Shklovsky, *construcción*, desde Tinianov y la vanguardia constructivista en general) asociados al impulso materialista de Brecht y Benjamin: una práctica estética radical es aquella que está en condiciones de dar cuenta de sus propias condiciones materiales (económicas y técnicas) de producción, a través de la explicitación del carácter «construido» o «artificial» (una palabra que dejará su marca en la novelística pigliana) de la obra, contra todo ilusionismo mimético.

Esta postura no fue para Piglia sólo una forma de posicionarse teórica o ideológicamente, sino que tuvo claros efectos en su trabajo crítico concreto, un trabajo crítico que, como ha sido reconocido, tuvo efectos muy influyentes sobre todo en los años ochentas, y en el campo de influencia de la revista *Punto de Vista*, de la que Piglia participara en sus primeros años. Para no extendernos demasiado recordaremos sólo el caso de la influyente

223 Piglia, R., «Notas sobre Brecht», cit., p. 9.
224 Ibíd.
225 Ibíd.
226 Ibíd.

lectura de Piglia de Roberto Arlt, enteramente asentada sobre los presupuestos fundamentales de su estética de la producción. En la misma época que hemos trabajado se publica, también en *Los Libros*, «Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria». La primera frase del ensayo sostiene que «Arlt se hace cargo de las condiciones de producción de su literatura.» En efecto, aparece nuevamente la crítica de la «lectura liberal» (aquí en el nombre de José Bianco, ligado durante años a la revista *Sur*), cuyo rasgo inconfundible es el de borrar las huellas de las relaciones de producción, el mercado y la lucha de clases, sublimando la literatura como «creación» y la crítica como cuestión de «gusto». Contra ello, Arlt hace entrar, violentamente, el interés económico en el recinto supuestamente desinteresado, puro y neutro, accesible para todos sin distinción de clase, de la lectura gratuita, de la cultura en su sentido liberal-compensatorio. En términos de las condiciones económicas: la centralidad el *dinero* o la insistente metáfora del *robo*; en términos de las condiciones técnicas: la técnica de las *citas*, el tópico de las (malas) *traducciones*, la importancia de la *parodia* (y de la cita como parodia), son todos síntomas, transgresiones a nivel ideológico y lingüístico, que aparecen como operaciones características de aquella irrupción violenta (operaciones que estarán muy presentes en la propia narrativa de Piglia). Se apunta en todos los casos a subvertir un código de lectura, a desnaturalizarlo, a mostrar su marca de clase, dejando ver, de distintas formas, que detrás de toda apropiación «espiritual» hay, como en la apropiación económica, una marca de violencia, un espacio de lucha política. Esta «crítica de la economía literaria» (que en tanto paráfrasis de la «crítica de la economía política» de Marx muestra nuevamente que si la literatura es una *rama de la producción*, entonces su crítica no es sino una *rama de la crítica de la economía política*) es posible porque «en la práctica de su escritura, Arlt propone una teoría de la literatura donde un espacio de lectura y ciertas condiciones de producción son exhibidos.»[227] Vemos toda una serie de elementos de la estética de la producción

227 Piglia, R., «Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria», en *Los Libros*, Bs. As., nº 29, 1973, p. 23.

de Piglia como la base fundamental de su recuperación de Roberto Arlt. El texto culmina en la dirección de una generalización de la estética de la producción en términos de una teoría de la *traducción* como tramitación apócrifa de la dependencia cultural, que luego será tan importante en *Respiración artificial*:

> Condiciones de producción, códigos de lectura, es esta relación la que ahora es preciso reconstruir para encontrar –en el pasaje de la traducción a la legibilidad– el nudo de esa situación particular a partir del cual se ordena el sistema literario en Argentina: la dependencia.

Arlt, extranjero de la literatura argentina, trastoca las relaciones dominantes en el sistema literario análogamente a como la traducción desbarata las formas dominantes de circulación internacional de los significados. En ambos casos, la apropiación fraudulenta funciona como canon.

Si además se recuerda el modo en que muchos de los escritores que participaron de *Los Libros* enlazaron íntimamente su labor crítica con su labor literaria, entonces no nos sorprenderá encontrar la presencia de la dupla Brecht-Benjamin en la primera *nouvelle* de Piglia, *Nombre Falso*. Ya ha sido observado que los escritores-críticos de *Los Libros* (como Piglia, L. Gusmán, G. García, O. Lamborghini) «alternan sus lugares como críticos y fabricantes de ficción», de modo que «[e]n este momento es cuando salen los primeros brotes del injerto teoría-ficción».[228] El eje sobre el que gravita *Nombre falso* es la determinación económica de las relaciones literarias. Se trata de la *propiedad* de un cuento inédito de Roberto Arlt, y el relato explora las distintas alternativas de esta relación entre propiedad y literatura, con todas las figuras sintomáticas de ese cruce: la mercantilización, el folletín, la prostitución, el plagio, el robo, con un efecto paródico generalizado orientado a desmontar la ideología de la literatura como el espacio neutro del desinterés. El nombre de Brecht no aparece

228 Panesi, J., «La crítica argentina y el discurso de la dependencia», en id., *Críticas*, cit., pp. 35 y 36. Véase también de De Diego, J. L., *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?*, cit., p. 102, donde destaca en estos escritores «la inclusión en el terreno de la ficción de estrategias propias de la escritura crítica».

citado, pero sí se *roba* (pues no se da cuenta de su *propiedad*) una famosa cita de la *Ópera de los tres centavos* (que por otra parte luego será epígrafe de *Plata quemada*, esta vez legalizado pues aparece junto al nombre de su *propietario*), y se la adjudica a Roberto Arlt: «¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?»[229] Esta legitimación del *robo* (a través, precisamente de la *cita-robo* de Brecht), con todas sus consecuencias y resonancias en la poética pigliana de lo apócrifo, como modo violento de revelar las condiciones de producción capitalistas (condiciones *económicas*: la violencia de fundar un banco se revela en la irrupción del robo; condiciones *literarias*: la violencia de escribir un libro se revela en la irrupción del plagio, la cita, la parodia) inscribe la figuración literaria en el registro teórico-crítico de la «crítica de la economía literaria» con la que Piglia venía trabajando ya desde hace años. El nombre de Benjamin sí aparece citado, en un momento en que la crítica irrumpe en el relato ficcional: «Piglia» acaba de dar con *Luba*, el relato inédito perdido de Arlt, y anota en la fiebre de su excitación:

> (a) La imposibilidad de salvarse y el encierro: el lugar arltiano. (b) La mujer como döppelganger y como espejo invertido. (c) La prostituta: el cuerpo que circula entre los hombres. Como un relato (a cambio de dinero). (d) Ver el trabajo de Walter Benjamin: anarquismo y bohemia artística (en *Discursos interrumpidos* 36 y ss), El prostíbulo como espacio de la literatura.[230]

Para ordenar sus pensamientos sobre Arlt, «Piglia» cita a «Benjamin», y lo cita *mal*, pues sabemos que el tópico de la relación entre bohemia y anarquismo, entre literatura y prostitución se plantea en «El París del Segundo Imperio en Baudelaire», y no en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, que es el sitio donde conduce la referencia de Piglia (aunque la falsa remisión es de por sí indicativa: el texto sobre la obra de arte es un núcleo fundamental de la recepción marxista de Benjamin por Piglia). *Luba* debería ser leído a partir de Benjamin, pues es Benjamin quien plantea con toda claridad la relación entre

229 Piglia, R., *Nombre falso* (1975), Bs. As., Seix Barral, 1997, p. 95.
230 Ibíd., p. 125.

bohemia, anarquismo, mercado y prostitución. Este ensayo benjaminiano (precisamente aquél que suscitó la reacción crítica de Adorno en un debate memorable) se liga con Brecht no sólo por su acentuación marcadamente materialista (blanco de las críticas de Adorno) sino también por su registro plebeyo, en el que se enlazan figuras marginales, «asociales», «toda la ralea de gentes equívocas»,[231] como claves del proceso literario: las relaciones entre la bohemia y los conspiradores profesionales, entre el escritor y el trapero, entre el poeta y la prostituta. Un enlazamiento plebeyo entre literatura y mercado en el que Piglia pudo encontrar una entonación arltiana. De este modo, Benjamin ingresa ya no sólo como referente crítico, sino incluso como figuración crítico-literaria en uno de los más relevantes experimentos de la ficción argentina de aquellos años. Este juego de disolución de fronteras entre crítica y ficción seguirá siendo decisivo en el itinerario de Piglia, no sólo en el caso evidente y programático de *Crítica y ficción*, sino también en el emblemático de *Respiración artificial*.

Para terminar, recordemos sólo que en 1980 (cinco años antes de la cita con que comenzamos este apartado, y año de publicación de *Respiración artificial*) se publica una entrevista a Piglia titulada «Parodia y propiedad». Refiriéndose a las «tendencias más productivas de la crítica moderna», y después de indicar algunos nombres, concluye Piglia con una formulación en la que se enlazan de manera paradigmática los elementos que a lo largo de más de una década fue articulando en su trabajo crítico, y que resume las distintas cuestiones que venimos trabajando, por lo que nos permitimos citar *in extenso*:

> Por fin, y ésa es la dirección que realmente me interesa, Walter Benjamin y Bertolt Brecht. Por lo pronto, para poner como ejemplo un trabajo notable, *La obra de arte en la época de la reproducción mecánica*, de Benjamin es un desarrollo muy consecuente de las hipótesis de Tinianov. En el fondo lo que hace Benjamin es mostrar de qué modo la serie extraliteraria, extraartística digamos mejor, determina el cambio de función.

231 Benjamin, W., «El París del Segundo Imperio en Baudelaire», en id., *Poesía y capitalismo,* cit., p. 23.

> Por último yo creo que la teoría y la práctica de Brecht son una de las grandes herencias que la práctica de la vanguardia soviética de los años 20, de la cual las teorías de Tinianov son una síntesis, le ha dejado a la literatura. Brecht retiene lo mejor de la experiencia de la vanguardia soviética, Tinianov y Tretiakov en primer lugar, y es uno de los pocos, el otro es Benjamin, que la continúa en los años duros de la década del 30 y 40. De allí que la polémica entre Brecht y Lukács es en el fondo la polémica entre dos tradiciones. Brecht, Tinianov y la vanguardia soviética por un lado, Lukács, Gorki y el realismo por otro.[232]

De ese modo se articulan los diversos hilos que el trabajo crítico de Piglia cultivó desde el inicio de su itinerario intelectual, su manera de plantear el debate, sus preferencias, sus nudos teóricos. El Benjamin marxista (que, en la lectura de Piglia, va desde sus trabajos sobre Brecht hasta los dedicados a Baudelaire, pasando por su concepción crítica de la transformación funcional del arte en la época de su reproductibilidad técnica) ocupa, queda dicho, un lugar central en esa sólida trama, una trama no carente de efectos de amplios alcances en la crítica argentina de los años siguientes.

II. Artificio, cita, exilio: la cultura ante la barbarie

No quisiéramos terminar sin mostrar el modo en que estos desarrollos de Piglia en los primeros años '70 prepararon las estrategias críticas y narrativas con las que poco después enfrentará la violencia de la última dictadura militar argentina. En esta sección nos centraremos en *Respiración artificial*, de 1980, para mostrar el modo en que ese programa anterior, fraguado en otro contexto –al calor de los debates sobre vanguardia y compromiso–, ofreció sin embargo los pilares fundamentales de esta novela-ensayo sobre el horror concentracionario, una de las narraciones más influyentes sobre la dictadura en la Argentina.

Si el debate sobre el realismo mantuvo agitadas las aguas

232 Piglia, R., «Parodia y propiedad», entrevista de Mónica Tamborenea y Alan Pauls, Lecturas críticas, año 1, nº 1, dic. de 1980, incluida en Piglia, R., *Crítica y ficción*, cit., p. 74.

entre los escritores de izquierdas de los sesentas y primeros setentas, la experiencia del horror dictatorial pareció poner en jaque definitivo los parámetros realistas de representación y reclamar formas sofisticadas de enfrentamiento a un «real» traumático que evadía en su desmesura todo intento de referencialidad directa.[233] Pues lo que se estaba mostrando de manera inusitada en la historia de nuestro país era la ruptura radical de todo sentido, el derrumbamiento de la experiencia de la historia como experiencia de sentido. Como lo sugiere el epígrafe de Eliot que preside *Respiración artificial*: *We had the experience but missed the meaning, an approach to the meaning restores the experience*. El problema de la experiencia (y su pobreza o pérdida) remiten desde el principio al problema de la narración. La experiencia en bruto, la experiencia del horror, perdida para el sentido, puede ser recuperada desde una aproximación a ese sentido perdido, al sentido de la propia pérdida. Como en el Benjamin de «El narrador», en *Respiración artificial* se parte del establecimiento de un lazo estrecho entre crisis de la experiencia y crisis de la narración.[234] La primera frase de la novela es una pregunta devastadora, que refleja una incertidumbre ausente en las décadas anteriores –seguras del sentido de la historia, por dramático que fuese–, y que subtiende la inquietud de todo el relato: «¿Hay una historia?.»[235] La violencia política, el horror, opera en la historia como un agujero que nos permite vislumbrar un fragmento de su reverso. Del reverso de la historia entendida como relato cerrado, acabado y total. Del reverso en el que se pagan los platos rotos de la historia como cadena de victorias. Este agujero produce un desajuste en el cual la historia deja de aparecer como lugar de realización del hombre y se convierte en pesadilla. Muestra sus opacidades. Titubean sus sentidos. Hay en *Respiración artificial* una disolución de las visiones totalizadoras de la historia, que se habían desplegado en

233 Véase Balderston, Daniel et al., *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Bs. As., Alianza, 1987, y de Diego, J. L., *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?*, cit., cap. VII.

234 Véase Benjamin, W., *El narrador*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008.

235 Piglia, R., *Respiración artificial* (1980), Bs. As., Planeta, 2001, p. 9.

la Argentina, sea en su versión liberal tradicional, en su versión revisionista, o en su versión marxista.[236] «¿Hay una historia?» *Si hay* una historia, está en el relato mismo. Si aún hay una historia es bajo la forma de la ficción. Pero no en el sentido de un mero reenvío hacia el mundo de la figuración, el reino de lo imaginario, sino como asunción radical del espacio de vacilación que se abre ante la pregunta: «¿cómo narrar los hechos reales?», la pregunta que repiquetea insistentemente a lo largo de la novela, como una obsesión. El intento de respuesta a esta pregunta que el despliegue de la novela en cuanto tal ensaya, nos sugiere que cuando la historia, tal como venía siendo comprendida, es dislocada en su inteligibilidad por la violencia del acontecimiento traumático, es la ficción quien puede relevarla en su cometido de narrar los «hechos reales».[237] Es la propia lógica histórica la que ha de leerse con la perversa «técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas»,[238] que es el canon de la ficción para Piglia. Lo dislocado de la historia remite a un dislocamiento del lenguaje, y viceversa.

Pero lo interesante es que en el caso de Piglia esta torsión del relato sobre sus propias condiciones de producción como presupuesto de su relación con un «real» miméticamente inaccesible, sólo abordable desde y en la propia *construcción* narrativa (artificial), es una operación que se viene desplegando desde los años sesentas, tal como lo hemos podido ver en la sección anterior. La reiterada interrogación de *Respiración artificial*, «¿cómo narrar los hechos reales?», con un tono que oscila entre lo irónico y lo dramático, recupera viejas discusiones en torno al tópico del realismo. Como lo ha indicado de Diego refiriéndose a *Punto de*

236 Sobre esto puede verse Halperin Donghi, T., «El presente transforma el pasado: el impacto del reciente terror en la imagen de la historia reciente», en Balderston, D. et al., *Ficción y política*, cit.

237 Beatriz Sarlo lo sugiere en un ensayo que incluye un análisis de la novela: «Enfrentada con los límites (el sufrimiento exasperado, la muerte), la literatura despliega un discurso significativo para la sociedad, porque, justamente, no hay muchos otros discursos que puedan trabajar como el arte, en un mundo laico y abandonado por los dioses, sobre los límites extremos.» (Sarlo, B., «Política, ideología y figuración literaria», en Balderston, D. et al., *Ficción y política*, cit., p. 35)

238 Piglia, R., *Respiración artificial*, cit., p. 117.

Vista: «la crisis del canon realista de representación es anterior a la irrupción de la dictadura, pero los críticos de *Punto de Vista* quisieron leer en esos textos –en esas novelas– que se resistían a la ilusión mimética, estrategias de posicionamiento ante la omnipresencia del discurso autoritario. La crisis del realismo no es una *consecuencia*, un *efecto* o una *réplica* de la traumática experiencia que implicó la dictadura militar»,[239] sino más bien una convicción ya elaborada desde la época de *Los Libros*. Y en el caso de Piglia, es algo que pudimos ver esbozado desde los inicios de su itinerario. Podemos reconocerlo ya en un análisis de la propia idea de *artificio*, inscripta en el título de la novela. La escritura como *artificio* desnaturalizador es un tópico central ya desde su temprana lectura de los formalistas rusos, y consolidada con su convicción marxiana (brechtiano-benjaminiana) acerca de la importancia, para toda escritura que se pretenda crítica, de la explicitación de sus propias condiciones materiales (económicas y técnicas) de producción, la puesta al desnudo de los procedimientos, algo que ocupa buena parte de la estructura cifrada de *Respiración artificial*. Además, reconocemos en la *artificialidad* del título el tópico de la artificiosidad mimética de nuestra cultura, que entronca con una temática que Piglia había ya sugerido desde las propias matrices de su estética de la producción en términos de la situación de *dependencia* y del potencial crítico de la *traducción* como lógica de la distorsión.

Ahora bien, a pesar de las continuidades con los debates sobre el realismo de los sesentas y setentas, no pueden dejar de advertirse una serie de deslizamientos que pueden asociarse al contexto del terror dictatorial y a la derrota de los movimientos populares que alcanzaran su clímax de movilización y radicalización pocos años antes. Y a esto también lo podemos reconocer desde el propio título de la novela. Pues si atendemos al nivel más superficial e inmediato de su significación, «respiración artificial» es, antes que nada, lo que precisa un cuerpo (político) agonizante. La derrota y el terror son tópicos centrales en la novela difícilmente articulables en los años anteriores. Su irrupción

239 De Diego, J. L., *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?*, cit., p. 151.

marca los límites de la continuidad destacada por de Diego. O en todo caso podríamos matizar su afirmación sugiriendo que si el distanciamiento del canon realista de representación es anterior a la irrupción de la dictadura, como de hecho lo hemos podido reconocer, acaso haya sido precisamente esa anticipación la que los ubicó en un lugar tan destacado del campo intelectual de esos años y los que siguieron, tanto a través de la influyente novela de Piglia cuanto a través de la labor crítica de *Punto de Vista*.[240]

De este modo, en esta sección intentaremos reconocer la forma en que Piglia tramita estos desplazamientos en el contexto de ciertas continuidades. Para nuestra temática, resulta importante destacar que a esos desplazamientos los realiza a través de tópicos que de manera más o menos velada se asocian a motivos típicamente benjaminianos e incluso, como veremos, «frankfurtianos».

Como en otros relatos escritos durante este período, *Respiración artificial* plantea un doble orden de preguntas: sobre la historia que cuenta y sobre las modalidades empleadas para contarla. Y hallamos, en ambos niveles, discontinuidades importantes y continuidades profundas. Para decirlo de modo esquemático: en cuanto a la historia que se cuenta, se pasa de las alternativas de la «revolución» a la irrupción del «mundo de Auschwitz»,[241] un deslizamiento en el que si se opaca la temática de la lucha de clases, tan pregnante en textos anteriores, se radicaliza sin embargo la toma de partido por los vencidos de la historia, se universaliza la denuncia de los oprimidos en la denuncia del «murmullo enfermizo de la historia», del registro histórico-político se desplaza a un círculo concéntrico más amplio (que no excluye sino que incluye el anterior) que podríamos llamar histórico-civilizatorio. En cuanto a lo segundo, al modo de contar esa historia, el acento pasa de Brecht a Kafka, aunque nada se pierda en el tránsito, y aunque ese tránsito esté habilitado desde antes (Piglia ya había dicho que entre Mann y Kafka, como modelos literarios, Brecht

240 Donde, como se sabe, se publicó un anticipo de la novela de Piglia (en el número 3 de julio de 1978) bajo el título «La prolijidad de lo real».
241 Piglia, R., *Respiración artificial*, cit., p. 199.

optaba «sin dudar por Kafka», estableciendo puentes que luego él mismo utilizará). Dentro del mismo registro de una estética tan alejada del idealismo burgués y del sentimentalismo romántico como del realismo vulgar o crítico, dentro del mismo registro de una estética atravesada por la asunción de las técnicas de «distanciamiento», no puede negarse sin embargo que si la crítica de Kafka al «mundo administrado» puede asemejarse a la crítica de Brecht, la esperanza abrigada por Kafka se cubre de una espesa bruma de antinomismo paradojal que no existía en el optimismo ilustrado, pedagógico y revolucionario de Brecht. Benjamin, entre Brecht y Kafka, entre la revolución y el mesianismo, entre la pedagogía proletaria y la parábola judía, reaparece en una cita de Piglia de la posdictadura como cifra de pasaje: «No tengo confianza en nada ni soy un hombre optimista, pero justamente por eso creo que hay que aspirar a la utopía y a la revolución. Sólo por amor a los desesperados conservamos todavía la esperanza, solía decir un amigo de Brecht.»[242]

Evidentemente, ambos desplazamientos aproximan a Piglia a un espacio en el que la temática benjaminiana confluye con la temática frankfurtiana en general, en la cual un marxismo alejado de la ortodoxia pone en el centro del debate el problema de Auschwitz y para ello extrema sus aproximaciones a un modernismo estético en el que Kafka ocupó, ciertamente, un lugar central. El primer desplazamiento es el que plantea el escenario de la «tragedia del mundo moderno»[243] en la siniestra reversibilidad de racionalismo y terror, utopía e infierno, planteada en la segunda parte de la novela –titulada no por azar «Descartes»– por el polaco Tardewski. Ya José Sazbón en una temprana reseña de la novela, de 1981, publicada precisamente en *Punto de Vista*, reconoció «la diatriba *frankfurtiana* de Tardewski (el racionalismo, precursor del fascismo)».[244] El segundo desplazamiento representa la exigencia de pensar otras figuras de la razón y de la narración,

242 Piglia, R., «Novela y utopía», entrevista de Carlos Dámaso Martínez, 1985, cit., incluida en Piglia, R., *Crítica y ficción*, cit., p. 103.
243 Piglia, R., *Respiración artificial*, cit., p. 179.
244 Sazbón, José, «La reflexión literaria», en *Punto de vista*, nº 11, 1981, p. 41.

el esfuerzo por responder a aquella tragedia a partir de una teoría del lenguaje como perpetua desapropiación, que si encuentra en la extranjería de Kafka su metáfora máxima, se despliega sin embargo en una visión de la cultura como *cita* entre culturas que a través de Benjamin puede encontrar puntos de apoyo en la construcción brechtiana anterior. Pero vayamos por partes.

En cuanto a lo primero, que preside la totalidad de la segunda parte de la novela desde su propio título, «Descartes», representa quizás el principal desplazamiento respecto de la temática pigliana anterior. Como se sabe, esta segunda parte culmina en el relato por parte del erudito fracasado Tardewski, a Emilio Renzi, de un descubrimiento terrible habilitado por una azarosa *intercalación* en su búsqueda bibliográfica para una investigación filosófica en el *archivo* del British Museum. La «perversa intercalación» entre *Hi*ppias y *Hi*tler llevó al polaco (interesado en la relación entre Heidegger y los presocráticos, esa fuente del logos occidental) a la insospechada lectura de *Mein Kampf*. Y allí se produjo la súbita revelación: «lo que comprendí de inmediato fue que *Mein Kampf* era una suerte de reverso perfecto o de apócrifa continuación del *Discurso del método*», pues llevaba hasta sus últimas consecuencias el punto de partida de Descartes, «la hipótesis de que la duda no existe, no debe existir, no tiene derecho a existir y que la duda no es otra cosa que el signo de debilidad de un pensamiento y no la condición necesaria de su rigor».[245] Hay una dimensión de este planteo que aún podemos ver en continuidad con su lectura polémica de Lukács. A nivel literario, los frankfurtianos contribuyeron en Piglia a fundamentar una crítica radical del realismo y el planteo de una estética alternativa. Ahora, a nivel filosófico, aparece esta «diatriba *frankfurtiana*» como crítica radical del diagnóstico lukacsiano de la «destrucción de la razón» en manos del irracionalismo romántico (que se asocia a la crítica de las vanguardias, herederas precisamente de ese irracionalismo, como el expresionismo tachado de fascista por Lukács), y el planteo alternativo de una verdadera *dialéctica* del racionalismo ilu

245 Piglia, R., *Respiración artificial*, cit., p. 177.

minista que dio a luz, *por sí mismo*, la máxima barbarie. De hecho, el propio Tardewski lo explicita:

> Me opongo con esto, por supuesto, como usted habrá notado enseguida, a la tesis sostenida por Georg Lukacs en su libro *El asalto a la razón* para quien *Mi lucha* y el nazismo no son más que la realización de la tendencia irracionalista de la filosofía alemana que se inicia con Nietzsche y Schopenhauer. Para mí, en cambio, *Mi lucha* es la razón burguesa llevada a su límite más extremo y coherente.[246]

Pero una lectura tal se aleja también, hay que señalar, del acento pedagógico e ilustrado del impulso revolucionario de Brecht. De modo que a pesar de aquella posible línea de continuidad anti-lukacsiana, puede reconocerse también un punto de ruptura en el que podría leerse incluso, en sordina, un gesto autocrítico: «Pasamos de los sueños románticos a los velorios infernales. (…) [E] l discurso luminoso de la razón se ha fragmentado en los murmullos despedazados de las víctimas nocturnas».[247] Si a ello sumamos los reclamos de Marcelo Maggi de que «Hay que hacer la historia de las derrotas»,[248] podemos leer entrelíneas el gesto de autocrítica o autoexamen de una generación que sólo con la dictadura parece haber advertido la dialéctica de una modernidad que parecía dispuesta a todo para realizar lo peor de sí misma. *Dialéctica de la Ilustración* en la que el propio marxismo quedaba entrampado como última y acaso más extrema promesa de *emancipación por medio del dominio*. La lectura *perversa* de la ficción como *lógica de lo intersticial* le muestra al polaco Tardewski, nada menos que en el British Museum, una perversa intercalación, una *cita* ominosa. En el mismo *archivo* en el que un filósofo alemán descubría un siglo antes el punto ciego de la perversión capitalista, en ese mismo archivo se guardaba un descubrimiento aún más dramático (habilitado ciertamente gracias a la brechtiana *interrupción* o *intercalación*), escrito como un palimpsesto sobre el descubrimiento anterior. Este filósofo polaco, ya no hegeliano sino wittgensteiniano, encuentra, por

246 Ibíd., p. 178.
247 Ibíd., p. 180.
248 Ibíd., p. 13.

puro azar, una imprevista intercalación en el inquieto archivo del British Museum. Podríamos decir que Tardewski, como Horkheimer y Adorno en su famoso libro, *cita* el descubrimiento de Marx. Esto es, lo arranca de su contexto de origen, lo disloca desde sus aporías intrínsecas, para *actualizarlo* en un presente que lo reclama desde un peligro terminal. El *peligro* de ese presente convoca de manera dramática ese pasado en el que se hallaba ya crípticamente cifrado. Aplicación pérfida de la lógica del anacronismo deliberado y las atribuciones erróneas. Una lógica y una política de la ficción, que permite leer el palimpsesto marxiano alojado en el inquieto *archivo* del British Museum: el *cogito* es el asesino.

> ¿No está allí condensada la tragedia del mundo moderno? Es totalmente lógico, dijo, que cuando el filósofo se levanta de su sillón, después de haberse convencido de que es el propietario exclusivo de la verdad más allá de toda duda, lo que hace es tomar uno de esos leños encendidos y dedicarse a incendiar con el fuego de su razón el mundo entero. Sucedió cuatrocientos años después pero era lógico, era una consecuencia inevitable. Si al menos se hubiera mantenido *sentado*.[249]

¿Profunda autocrítica de una generación que no se había hecho cargo del reverso ominoso de su propio sueño? Pero si una fatal astucia del sueño –esto es, la astucia de la historia– enlazó utopía y terror en la realización de la razón como infierno, eso no significa que no pueda pensarse un punto de fuga que desate la aporía de la Ilustración. Tal es la sugerencia filosófica más fuerte de la novela: una razón, un relato que no sea sólo repetición de lo mismo.

> El sueño de *esa* razón produce monstruos. En el fondo, fíjese usted, yo soy un racionalista, creo en la razón, no piense que me he puesto a la moda de estos días en que se predican las virtudes de la irracionalidad. Pero *esa* razón nos llevó directo a *Mi lucha*.[250]

En la búsqueda de una razón *otra* es que volvemos sobre la propia construcción del texto, sobre sus propias condiciones de

249 Ibíd., p. 179.
250 Ibíd., p. 181.

producción, que el texto, consecuente con los planteos del Piglia de los setentas, explicita, a pesar de (e incluso en virtud de) su opacidad. Pues esa opacidad no es otra cosa que el complejo sistema de cifras que se ofrece al desciframiento del lector. Y el cifrado del texto se trama en la lógica de la *cita*. Aquí es donde retomamos el segundo orden de problemas, esto es, el *modo* en que se cuenta aquella historia. Una de las primeras indicaciones sobre el problema, al inicio de la novela, es una muy importante carta de Marcelo Maggi a su sobrino Emilio Renzi, en la que le habla, precisamente, de Tardewski, el del descubrimiento «frankfurtiano», del que dice Maggi: «Su ilusión es escribir un libro enteramente hecho de citas.»[251] A pesar de que diversos comentarios asocian este pasaje a la importancia de la cita en Borges (Sazbón recupera un famoso pasaje de su «Utopía de un hombre que está cansado»), no podemos dejar de ver el paralelo con Benjamin, con su propia teoría de la cita y con su realización (fracasada) de la ilusión de Tardewski en su inconcluso proyecto de los *Passages* de París. En cuanto a esto último, ya circulaba en español el famoso ensayo de Adorno sobre Benjamin en el que se señalaba:

> La intención de Benjamin era renunciar a toda interpretación manifiesta y hacer que las significaciones se impusieran simplemente por el *montage* contrastado del material. (…) Literalmente entendía Benjamin la frase de la *Einbahnstrasse* según la cual las citas de sus trabajos son como bandidos que saltan al camino para robar al lector sus convicciones. Para coronar el antisubjetivismo, la obra entera tenía que constar de citas.[252]

Un pasaje citado asimismo en la introducción de Jesús Aguirre a *Poesía y capitalismo*,[253] uno de los libros benjaminianos con los que hemos visto que Piglia contó. Un pasaje en el que, además de la idea vanguardista del montaje chocante del material (tan presente en la estructura de *Respiración artificial*) opuesta al «sub-

251 Ibíd., p. 14.

252 Adorno, Th. W., *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Barcelona, Ariel, 1962, p. 256.

253 Aguirre, J., «Walter Benjamin: fantasmagoría y objetividad», prólogo a Benjamin, W., *Poesía y capitalismo*, cit., p. 18.

jetivismo» de la interpretación, además de la equiparación entre cita y robo (de tantos efectos en la lectura pigliana de Arlt), aparecía literalmente la idea del libro «enteramente hecho de citas». Resulta tentadora la hipótesis de que Piglia se entrega, en esa descripción inicial de Tardewski, al delicado arte de citar sin comillas, legitimado hace años en su «crítica de la economía literaria».

Pero debemos agregar que uno de los lugares en los que el propio Benjamin despliega su particular teoría de la cita es, además de *Einbahnstrasse*, el conjunto de sus ensayos sobre Brecht, el territorio de mayor aproximación de Piglia a Benjamin. Y podríamos decir que estamos en el corazón mismo del vínculo que unió a Benjamin y Brecht. Pues la *cita* benjaminiana (que luego ocupará lugares decisivos nada menos que en sus tesis sobre el concepto de historia) ocupa el lugar de la *interrupción* brechtiana, precisamente aquello que distancia definitivamente el «teatro épico» del teatro tradicional, aquello que rompe con la *continuidad* de la obra y con la *identificación* del público, es decir, con la *ilusión naturalista* y la *catarsis*, pilares del teatro aristotélico que Brecht destruye con el recurso a la interrupción del flujo dramático lineal (mediante el montaje de escenas discontinuas, interpolaciones de cine, canciones, carteles informativos, etc.). Una «interrupción» que si en Brecht indica el corte con el flujo continuo de la ideología burguesa en el arte, en Benjamin significará el corte con el *continuum* del dominio burgués en la historia. La «cita», la «interrupción», como vemos, no tiene el sentido meramente discursivo de la «intertextualidad», sino un sentido político que tanto en Brecht como en Benjamin traducía y precisaba nada menos que el lugar de la revolución (en el teatro y la educación del proletariado, en la historia y la memoria de los oprimidos). (No podemos olvidar que el medular concepto de «dialéctica en suspenso» aparece inicialmente en los ensayos benjaminianos sobre el sentido de la «interrupción» en el teatro épico.) En la segunda versión del artículo *¿Qué es el teatro épico?*, bajo el título «La interrupción», señalando de la ruptura con el teatro aristotélico y con la idea central de catarsis como exoneración de las pasiones por medio de la compenetración con la suerte conmovedora del

héroe, destaca Benjamin: «Ese descubrimiento (extrañamiento) de situaciones se realiza por medio de la interrupción del proceso de la acción.» Y pocas líneas después, en el siguiente título («El gesto que se cita»), agrega:

> Permítasenos ir más allá y reflexionar acerca de que la interrupción es uno de los procedimientos de forma fundamentales. Alcanza mucho más lejos del término de arte. Es la base de la cita (para entresacar sólo uno de sus aspectos). Citar un texto implica interrumpir su contexto. Por eso es más que comprensible que el teatro épico, armado sobre la interrupción, sea citable en un sentido específico.[254]

La lógica de la cita como desvío o como encuentro siempre frustrado, como contaminación de lo dispar y ruptura de la continuidad de lo mismo, organiza una serie de procedimientos claves de la novela de Piglia: la parodia, la alusión indirecta, el montaje de elementos dispares («montaje de textos»[255]), la cita siempre postergada entre tío y sobrino («¿Pensaste que nunca nos vimos, que no nos conocemos, que ésta es en realidad una *cita* entre dos desconocidos?»[256]), la propia «intercalación perversa» a la que nos referimos antes (que *desviando* la lógica burocrática del *archivo*, muestra las –ominosas– condiciones de posibilidad del propio archivo), la artificialidad apócrifa de la cultura argentina (que se inicia con una *cita* mal hecha en el Facundo de Sarmiento), etc.

No es un azar entonces que también aparezca en la novela, en el largo diálogo final entre Tardewski y Renzi, una reflexión explícita acerca del distanciamiento brechtiano (en uno de esos injertos de crítica en la ficción que operan, precisamente, como esa puesta al desnudo de los procedimientos exigida por la estética de la producción):

> Hay un término ruso, usted debe conocerlo, me dice, ya que por lo que he sabido le interesan los formalistas, el término, en fin, es *ostranenie*. Sí, le digo, me interesa, claro, pienso que es de ahí de

254 Benjamin, W., «Qué es el teatro épico» (segunda versión), en id., *Tentativas sobre Brecht*, cit., pp. 36 y 37.
255 Piglia, R., *Respiración artificial*, cit., p. 144.
256 Ibíd., pp. 81-82.

> donde Brecht tomó el concepto de distanciamiento. (…) Brecht conoció bien la teoría de los formalistas y toda la experiencia de la vanguardia rusa de los años 20, le digo, a través de Sergio Tretiakov, un tipo realmente notable; fue él quien inventó la teoría de la *literatura fakta*, es decir, eso que después ha circulado mucho, la literatura debe trabajar con el documento crudo, con el montaje de textos, con la técnica del reportaje. (…) Interesante, dijo Tardewski. Pero retomando lo que le decía, esa forma de mirar afuera, a distancia, en otro lugar y poder así ver la realidad más allá del velo de los hábitos, de las costumbres.[257]

El tópico del distanciamiento nos conduce, finalmente, al último punto de *Respiración artificial* en que quisiéramos detenernos: la temática del exilio y la utopía. Enrique Ossorio, ese alter ego de J. B. Alberdi cuyo itinerario persigue el historiador Marcelo Maggi, se propone, ya en el exilio, escribir una novela utópica, poniendo de manifiesto relaciones intrínsecas entre exilio y utopía: «¿qué es el exilio sino una forma de la utopía? El desterrado es el hombre utópico por excelencia, (…) vive en la constante nostalgia de futuro».[258] Y cuando Ossorio mismo, en su propia escritura, manifiesta su deseo utópico, dice: «narraré aquí lo que imagino será el porvenir de la nación. Estoy en una posición inmejorable: desligado de todo, fuera del tiempo, un extranjero, tejido por la trama del destierro».[259] Ossorio toma la utopía en toda su literalidad y la entiende como no-lugar, como sustracción, como resquicio de la historia, como umbral. Utopía es la demora, y nunca una plenitud. «¿Qué es la utopía? ¿El lugar perfecto? No se trata de eso. Antes que nada, para mí, el exilio es la utopía. *No hay tal lugar*. El destierro, el éxodo, un espacio suspendido en el tiempo, entre dos tiempos».[260] El título y el epígrafe de la novela utópica que planea escribir Ossorio nos dan nuevas y paradójicas pistas. El título es *1979*, en una evidente alusión al *1984* de Orwell, no sólo por el paralelo entre el género utópico y el título referido a una fecha futura, sino porque el horror que aquella fecha suscita

257 Ibíd., pp. 143-144.
258 Ibíd., p. 26.
259 Ibíd., p. 62.
260 Ibíd., p. 69.

en la Argentina refiere directamente al carácter *contra*-utópico de la versión orwelliana del género. La equiparación entre utopía y exilio acentúa la idea de la crítica negativa del presente desde el distanciamiento. El epígrafe de la novela utópica es una muestra extrema la ironía de los juegos paródicos de Piglia: «*Cada época sueña la anterior*. Jules Michelet».[261] Manifestación de la *cita* como estrategia de lectura perversa: Michelet no dice *Cada época sueña la anterior*, sino «Cada época sueña la *siguiente*» (*Chaque époque rêve la suivante*). Por un lado, la cita, como siempre, es una cita mal hecha: es desvío, descontextualización y robo. Por otro, se trata seguramente de la cita de una cita, vale decir, la cita del epígrafe que Benjamin inscribe en el centro de la sección utópica («*Fourier o los pasajes*») de su *exposé* de 1935 del proyecto de los *Passages*.[262] Piglia *cita mal una cita de Benjamin*. Pero en esa falla, en esa mala traducción, se muestra algo que en el original benjaminiano estaba sólo latente, en su literalidad silenciado y acallado, esto es, el peso fatídico de la utopía como proyección deseante en el texto de la historia. Si en la utopía (negativa, no lo olvidemos) cada época sueña no con la siguiente sino con la anterior, es porque la utopía, ella misma como cita, guarda una ambigüedad abismal. Pues la utopía puede suscitar, como indica Benjamin, esas imágenes desiderativas en las que la colectividad busca suprimir la miseria del presente, retrotrayendo la fantasía imaginativa, «que recibe su impulso de lo nuevo hasta lo más primitivo», nos dice Benjamin, para luego aclarar, sorpresivamente fiel a la *mala* traducción de Ossorio, que «En el sueño en que a cada época se le aparece en imágenes la que sigue, se presenta la última desposada con elementos de la protohistoria, es decir de una sociedad sin clases».[263] Pero esta utopía que se alimenta de imágenes de la protohistoria puede también, y por su propia estructura circular, transfigurarse en la realización del infierno, el infierno de la repetición. Si en la utopía de Ossorio cada época sueña la *anterior* es porque su realización, *1979*, es no ya el sueño

261 Ibíd., p. 72.
262 Benjamin, W., *Poesía y capitalismo*, cit., p. 175.
263 Ibíd.

de un deseo histórico, sino la pesadilla del siniestro retorno de lo mismo: la dictadura. No deja de adivinarse en estos deslizamientos una reflexión autocrítica de una generación, y un proyecto político, en crisis.[264]

Dialéctica de ilustración y terror, lógica de la cita, exilio y utopía. Benjamin y la «diatriba *frankfurtiana*» parecen ingresar en *Respiración artificial* por estos carriles, tan centrales en la economía de la novela. No resulta curioso, entonces, que también en este texto aparezca el nombre de Benjamin, así como el de Adorno. En el caso de «Benjamin», aparece al pasar, pero en un lugar de importancia, asociado al «descubrimiento» siniestro de Tardewski, que en su largo diálogo final con Renzi recuerda las circunstancias y consecuencias de la «perversa intercalación» entre razón y exterminio:

> Yo recibí *Mein Kampf* de Hitler en una excelente y muy rigurosa edición crítica, prologada y anotada por un historiador alemán, Joachim Kluge, que en ese momento vivía exiliado en

264 La novela viene a decir algo indecible pocos años antes en el discurso intelectual de las izquierdas, advierte acerca de la dinámica ambigua de la utopía, al inscribir un escenario pesadillesco para los sueños utópicos de emancipación, mostrando su reverso siempre latente: «La utopía atroz de un mundo convertido en una inmensa colonia penitenciaria» (Piglia, R., *Respiración artificial*, cit., p. 193). El sueño entrampa en una dialéctica atroz utopía y pesadilla, si no sabemos sumergirlo en lo que Benjamin tematizó como la dialéctica del despertar, una dialéctica que en cuanto tal es dialéctica histórica. Eso parece plantear el profesor Maggi, la noche antes de ausentarse: «¿Cómo podríamos soportar el presente, el horror del presente, si no supiéramos que se trata de un presente histórico?» (Ibíd., p. 174). Despertar es disolver el mito en el espacio de la historia. «La historia es el único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato de despertar» (Ibíd., p. 15). Este historiador kafkiano es el que se detiene a escuchar, el que «sabe escuchar» la perversa intercalación, el «murmullo enfermizo de la historia» (Ibíd., p. 195), el «entre» que ata la utopía y la pesadilla en la deriva onírica de un presente ominoso. Escuchando ese enfermizo murmullo prepara un «despertar» que no sea un despertar de la historia (como en Joyce, anota Piglia), sino un despertar a la historia. Y que tampoco sea un mero disipador de ensueños, sino que sepa recuperar la potencia deseante del sueño. «Aprovechar los elementos oníricos al despertar es el canon de la dialéctica», decía Benjamin. Su consigna parece ser: despertar del sueño, pero sin traicionarlo.

> Dinamarca y era amigo, dicho sea de paso, de Walter Benjamin. *Esa* edición, precisamente, fue la que hizo de mí lo que soy, dijo Tardewski.[265]

Como se sabe, el alemán amigo de Benjamin exiliado en Dinamarca era Brecht, de modo que en esta mención pasajera resuenan las lecturas conjuntas de Brecht y Benjamin hechas por Piglia desde hace años. La mención de Adorno también se sitúa en la conversación final entre Tardewski y Renzi, en momentos en que Tardewski relata a Renzi una conversación con Bartolomé Marconi, en la que este último intentaba hablar de los cuartetos de Beethoven y para ello preguntó:

> ¿Usted ha leído el *Doktor Faustus*? Me preguntó Marconi, dice Tardewski. No, le contesté, no me gusta Mann, prefiero a Kafka, pero he leído, me cuenta Tardewski que le contestó a Marconi esa noche, en el club cuando él le preguntó si había leído el *Doktor Faustus* de Thomas Mann, los ensayos sobre música de Adorno, así que lo comprendo perfectamente.[266]

De modo que, a pesar de la dialéctica de la ilustración narrada *sub specie litteraria*, en la novela el nombre de Adorno parece mostrar el estigma de su asociación con Mann, y por tanto con las preferencias de Lukács, es decir, confinado nuevamente del lado de las estéticas idealistas, por más izquierdistas que se declaren.

Estamos, entonces, en una estación de la lectura de Benjamin y de los frankfurtianos que es una de las que más vigencia ha adquirido en los últimos años en la Argentina, con el auge de los debates sobre la violencia política, el terrorismo de estado y la memoria: leer a estos autores desde el horizonte de «la cultura después de Auschwitz» y toda la red de problemas que se tejen en torno a él. Hallamos en Piglia una verdadera traducción de la temática de la barbarie pensada por aquéllos, y el esbozo de una teoría de la cultura fraguada en las matrices brechtiano-benjaminianas del robo, la cita y la traducción, como posible respuesta a la barbarie. Por un lado, un diagnóstico de la racionalidad convertida en maquinaria de exterminio por la eliminación de la

265 Ibíd., p. 184.
266 Ibíd., p. 148.

«duda» y la diferencia. La cultura después de la ESMA sabe que no vale ni una cagada de perro. Pero por otro lado, si Tardewski destacaba –muy frankfurtianamente, por otro lado– que «El sueño de *esa* razón produce monstruos», de manera que podrían pensarse *otras* formas de la razón y la cultura que no fuesen sólo una trampa más de la barbarie, el programa escriturario implícito en la novela de Piglia –paradigmáticamente condensado en la idea de *cita*, pero ramificado en las estrategias de la parodia, el montaje, la interrupción, el apócrifo, etc.– opone la proliferación del desvío, el fraude y de la diferencia como núcleo de la propia lógica de la razón, la literatura y la apropiación (así como antes cita y robo habían funcionado como módulos críticos contra el sistema dominante de producción).

Entre la radicalización de los '70 y la barbarie de la última dictadura, Piglia elabora un proyecto crítico y narrativo de una estética materialista fraguada en la «estética de la producción» de Brecht y Benjamin. Desbrozar este proceso de recepción puede contribuir a enriquecer nuestra visión de este programa de tanta influencia en Argentina y América Latina.